А. С. ПУШКИН
И ЕГО ДРУЗЬЯ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ

ГЛМ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ

ПОРТРЕТЫ, АВТОГРАФЫ, РИСУНКИ ПИСАТЕЛЕЙ И ИЛЛЮСТРАЦИИ К ЛИТЕРАТУРНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ

ВЫПУСК ПЕРВЫЙ

ОБЩАЯ РЕДАКЦИЯ ДИРЕКТОРА МУЗЕЯ
ВЛАД. БОНЧ-БРУЕВИЧА

МОСКВА • 1 9 3

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ

ПУШКИН И ЕГО ДРУЗЬЯ

ПОРТРЕТЫ И РИСУНКИ

РЕДАКЦИЯ И ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ
И. С. ЗИЛЬБЕРШТЕЙНА

ИЗДАНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЛИТЕРАТУРНОГО МУЗЕЯ

Сдано в производство 10/IX 1936 г.
Подписано к печати 18/III 1937 г.
Уполн. Главлита № Б-20911.
Тираж 50.000 экземпл.
Москва. Гознак.
1937.

I

За четыре года своего существования Государственный Литературный Музей вырос в одно из наиболее значительных литературных хранилищ нашей страны. Первоначальная задача Музея—собрать в своих стенах литературные и иконографические материалы, распыленные по частным лицам,—уже к 1935 г. дала огромные результаты: Музей к этому времени объединил в своих стенах свыше миллиона архивных единиц, а также до 7 000 портретов писателей и более 60 000 различных иллюстративных документов. Только в нашу великую эпоху могли быть созданы в подобный кратчайший срок такие колоссальные и ценные архивообразования. Это дало возможность Музею в этом же году приступить к обнародованию и к популяризации собранных им богатств. Первое наше издание—«Бюллетени»—должно давать научное о п и с а н и е рукописных, эпистолярных и иконографических материалов, хранящихся в Музее; так, в вышедшем тургеневском «Бюллетене» описаны девятьсот, в значительной части неизданных, тургеневских документов и портретов. В следующем году—1936 г.—Музей приступил к п у б л и к а ц и и собранных им материалов; выпущенный первый том «Летописей», целиком посвященный Пушкину, дает комментированные тексты принадлежащих Музею подлинных автографов великого поэта, документов его хозяйственного архива (в том числе писем крестьян к Пушкину), бумаг семейного архива Гончаровых, группу неизданных воспоминаний о Пушкине и др.

Настоящим изданием Государственный Литературный Музей начинает третью серию своих изданий—«Портреты, автографы, рисунки писателей и иллюстрации к литературным произведениям». Эта серия посвящена факсимильному репродуцированию наиболее ценных иконографических и иллюстративных коллекций Музея (лишь в редких случаях мы будем дополнять отдельные выпуски этого издания воспроизведением материалов других хранилищ). Первый выпуск этого нового издания дает шестнадцать многокрасочных и фототипических репродукций с портретов Пушкина, Натальи Николаевны и друзей великого поэта. Портреты эти принадлежат, в основном, Государственному Литературному Музею и составляют лишь небольшую часть его богатой пушкинской коллекции. Публикуемые здесь портреты не только входят в основной фонд прижизненной иконографии Пушкина и его друзей, но и по своему художественному значению почти все они стоят в первом ряду произведений живописцев и рисовальщиков пушкинской эпохи. Следует иметь в виду, что, по причинам технического характера, мы должны были ограничить себя публикацией в первую очередь всего шестнадцати портретов,—поэтому подбор их может показаться несколько случайным. В дальнейшем мы предполагаем выпустить в таком же оформлении и другие портреты Пушкина и писателей его эпохи, собранные Музеем. Таким образом, получится галлерея прижизненных портретов Пушкина и людей его времени. Благодаря тщательной работе Гознака (все репродукции воспроизведены непосредственно с подлинников), Государственный Литературный Музей этим изданием внесет свой посильный вклад в чествование великого русского поэта, которое выльется во «всенародный праздник советской культуры».

II

Бесспорно-прижизненная пушкинская иконография поразительно невелика. Едва наберется десяток изображений великого поэта, действительно писанных с натуры. Значительная часть литографий, гравюр, рисунков и портретов Пушкина, сделанных даже в годы его жизни, часто варьировала «классические» изображения поэта (Кипренский), или являлась фантазией художника.

Одна из причин этого—вечные скитания поэта. Трудно найти в его жизни после выхода из Лицея период (за исключением последних лет жизни), когда он провел бы подряд значительный отрезок времени в Петербурге или в Москве. Другая причина заключается в том, что Пушкин не любил своей внешности: «Здесь хотят лепить мой бюст. Но я не хочу. Тут арапское мое безобразие предано будет бессмертию во всей своей мертвой неподвижности»,—писал он жене из Москвы в 1836 г. Он часто повторял о себе вслед за няней: «Хорош никогда не был, а молод был». Но поэт не любил, когда ему другие намекали, что он «потомок негров безобразный»: «В ... газете объявили, что я собою весьма неблагообразен и что портреты мои слишком льстивы. На эту личность я не отвечал, хотя она меня глубоко тронула».

При изучении прижизненных портретов Пушкина прежде всего бросается в глаза их «многоликость», даже в том случае, если портреты писались в одни и те же годы. Одна из причин этого заключается в том, что каждый художник в своем образе поэта отразил свое понимание его творчества. Несомненно и то, как отмечает С. Либрович в своей книге «Пушкин в портретах» (1890 г.), что если один художник схватывал наиболее ему запомнившуюся черту во внешности поэта и выпускал из виду ряд иных, то другой—схватывал

новую деталь,—но не запечатлевал того, что удалось подметить первому художнику и т. д. Наконец, большую роль в этой «многоликости» играла поразительная подвижность лица поэта. Об этом писал подробно еще в 1827 г. Николай Полевой: «Физиогномия Пушкина—столь определенная, выразительная, что всякий хороший живописец может схватить ее, вместе с тем и так изменчива, зыбка, что трудно предположить, чтобы один портрет Пушкина мог дать о ней истинное понятие. Действительно: гений пламенный, оживляющийся при каждом новом впечатлении, должен изменять выражение лица своего, которое составляет душу лица. Не оттого ли замечают и такое несходство в лучших портретах Байрона, хотя все они имеют нечто общее, выражающее подлинник?» Но неправильно считать причиной несхожести между собой прижизненных портретов Пушкина то, что «портретная техника пушкинского времени сама по себе заставляла желать очень многого; она отличалась сухостью рисунка, тусклостью колорита и робостью кисти». В действительности первая треть прошлого века была эпохой расцвета русского живописного мастерства.

III

Портрет Пушкина, подписанный инициалами J. V., первым воспроизводимый в этом издании, является самым ранним—из числа дошедших до наших дней — портретом Пушкина, бесспорно писанным с натуры. В течение многих десятилетий портрет этот приписывался известному миниатюристу Жюлю Верне и датировался 1820 г. Лишь в 1921 г. впервые в печати на неправильность этой атрибуции указал В. Я. Адарюков: «Портрет, рисованный «знаменитым», как указывает Либрович, Жюлем Верне (Jules Vernet), гораздо с большим вероятием должен быть отнесен к работе жившего

в Москве Jean Vivien; что же касается Жюля Верне (1795—1843), то он, с 1812 по 1842 г., выставляя миниатюрные портреты в Париже, никогда в России не был». В настоящее время это предположение можно считать бесспорным потому, что такой же художественной манерой сделан и теми же инициалами подписан еще ряд рисунков и литографий, хранящихся в наших музеях.

Исследовав все дошедшие до нашего времени работы Вивьена, мы пришли к заключению, что этот художник безусловно был близок к литературным кругам, так как зарисовал целый ряд писателей пушкинской поры и был, очевидно, популярен в кругу друзей Пушкина. Прежде всего известно изображение Е. А. Боратынского (ныне находящееся в Пушкинском Доме Академии Наук), по всем данным выполненное художником в одно время с рисунком, изображающим Пушкина. Подлинная зарисовка П. А. Вяземского покуда не разыскана, зато известна и зарегистрирована литография с нее. Недавно Государственному Литературному Музею удалось приобрести у потомков редактора журнала «Русский Архив» П. И. Бартенева рисунок, изображающий В. Л. Пушкина; в отличие от других зарисовок Вивьена, сделанных итальянским карандашом, этот рисунок подсвечен белилами и подписан полной фамилией художника—J. de Vivien. И, наконец, он же рисовал в 1823 г. в Москве П. Я. Чаадаева. Местонахождение подлинника этого рисунка пока неизвестно, но существует воспроизведение его, прекрасно передающее художественную манеру Вивьена; подписан он «J. V. Moscou. Hiver. 1823».

Очевидно кто-нибудь из этих друзей Пушкина и свел его с Вивьеном. По всем данным это сделал Боратынский в 1826 г., когда Пушкин, вернувшись из ссылки, находился в зените своей славы. Боратынский после многих лет разлуки с Пушкиным, встретившись с ним в Москве

осенью 1826 г., куда поэт был вызван для свидания с Николаем I, и—по собственному выражению Боратынского—«короче прежнего познакомясь в Москве» с Пушкиным, очевидно попросил позировать художнику и подарить ему портрет. Прямое свидетельство этому—надпись, имеющаяся на обороте публикуемого нами рисунка, сделанная рукою А. Н. Боратынского, внука поэта: «Портрет, подаренный Пушкиным Евгению Абрамовичу Боратынскому. А. Боратынский». А несколько ниже тем же почерком: «Этот портрет заклеен в рамку (по преданию) собственноручно Александром Сергеевичем Пушкиным». Так как Боратынский уехал из Москвы в деревню Мару в феврале 1827 г., то естественно отнести написание портрета к концу 1826 г. (во всяком случае не позднее января 1827 г.). Подтверждением же того, что портрет не мог быть сделан раньше (в период написания Вивьеном портретов В. Л. Пушкина и Чаадаева), служат следующие факты: Пушкин не был в Москве с детских лет до сентября 1826 г., Вивьен же работал только в Москве; до ссылки в Михайловское Пушкин был без бакенбард, на его автопортретах одесского и кишиневского периодов их нет, впервые бакенбарды появляются, как правильно заметил Б. Томашевский, на автопортрете 1826 г., сделанном в Михайловском, где Пушкин зарисовал себя среди набросков портретов декабристов. Об этом свидетельствует и П. Л. Яковлев, когда-то провожавший поэта в ссылку, и встретивший Пушкина в Москве в начале 1827 г.: «Пушкин очень переменился и наружностью: страшные черные бакенбарды придали лицу его какое-то чертовское выражение».

Теперь несколько слов о самом художнике. Сведений о нем в литературе очень мало. Известно, что его родители—эмигранты. Работал он в 1810—1840 гг. в Москве, где настолько акклиматизировался, что стал просто на-

зываться Иваном Осиповичем Вивьеном. У него были три брата, все архитекторы: Александр, Иосиф, Вильгельм (портрет последнего был сделан Жаном Вивьеном в 1847 г.). Портрет самого Жана Вивьена, сделанный в 1837 г. П. Ф. Соколовым, недавно был приобретен Третьяковской Галлереей. Кроме перечисленных выше работ Вивьена в музеях имеются следующие его рисунки и миниатюры, изображающие: приятельницу Пушкина Елизавету Ушакову, сына миниатюриста Товия Водо,— Октавия и его жену С. К. Водо, Илью Байкова, даму из семьи Голицыных, мальчика из семьи Леонтьевых, графа Пжездзецкого, С. Ф. Берхкейм, А. А. Орлову-Чесменскую. Имеется и авторское повторение рисунка, изображающего Пушкина. Рисунок этот находился у поэта, был им подарен М. И. Осиповой, от которой перешел в собственность сына поэта— Г. А. Пушкина.

IV

Вслед за рисунком Вивьена мы воспроизводим два портрета Пушкина работы В. А. Тропинина. В прижизненной иконографии Пушкина эти портреты занимают центральное место. По своему документальному значению, по мастерскому исполнению и художественной ценности эти изображения великого поэта представляют особый интерес. По всем данным они создавались вслед за рисунком Вивьена, в январе—апреле 1827 г., в Москве на Ленивке, на квартире Тропинина.

История создания тропининских портретов ясна. По приезде из ссылки в Москву, в сентябре 1826 г., поэт поселился на Тверской в гостинице «Европа» и часто бывал у своего близкого друга, С. А. Соболевского, которого Языков определял как «московского юношу, приятеля, обожателя, бирюча и gastfreund'a Пушкина».

Сестра поэта, О. С. Павлищева, так характеризует их отношения в то время: «Без Соболевского Александр жить не может. Все тот же на словах злой насмешник, а на деле добрейший человек». Соболевский, как и Боратынский, решил иметь портрет Пушкина. Богатый человек (он был побочным сыном известного московского богача А. Н. Соймонова), Соболевский решил заказать портрет лучшему тогдашнему московскому живописцу—В. А. Тропинину. Со слов Соболевского и Тропинина возникновение портрета рисуется так: «Соболевский был недоволен приглаженными и приномаженными портретами Пушкина, какие тогда появлялись. Ему захотелось сохранить изображение поэта, как он есть, как он бывал чаще и он просил Тропинина, одного из лучших тогдашних портретистов Москвы, если только не России, нарисовать ему Пушкина в домашнем халате, растрепанного, с заветным перстнем на большом пальце одной руки». Сеансы начались после вторичного приезда Пушкина в 1826 г. в Москву,—в первые два месяца своего пребывания в Москве Пушкин был настолько занят, что не могло быть и речи о регулярных сеансах у живописца. Вернувшись из Пскова 20 декабря, Пушкин поселился на Собачьей площадке у Соболевского. Вскоре после этого и начались сеансы. «Тропинин согласился только с тем, чтобы Пушкин ходил к нему на квартиру в дом Писаревой, на улицу Ленивку, близ Каменного моста, где Тропинин жил до смерти». Это подтверждает ученик художника: «Соболевский хотел иметь портрет Пушкина, домашнего, обыкновенного, каким он был всегда... Заказчик желал, чтобы Пушкин был написан в его красивом халате... Пушкин ходил к Тропинину на улицу Ленивку, в дом Писаревой».

К концу апреля 1827 г. портрет уже был закончен, так как в майском номере «Московского Телеграфа»

появилась следующая заметка: «Русский живописец Тропинин недавно окончил портрет Пушкина. Пушкин изображен en trois quarts, в халате, сидящий подле столика. Сходство портрета с подлинником поразительно, хотя нам кажется, что художник не мог совершенно схватить быстроты взгляда и живого изображения лица поэта». Заметка заканчивается похвалою Тропинину, которого «должно причислить к числу тех артистов, которые делают честь отечеству своими необыкновенными талантами. Портрет Пушкина принадлежит С. А. Соболевскому».

Весь процесс создания портрета и кристаллизация его композиции могут быть прослежены благодаря дошедшим до нашего времени предварительным работам к нему. Сначала художник на листе бумаги сделал набросок овала лица, но, не разработав его, начал намечать драпировку с правой стороны. Не завершив и этой работы, Тропинин на обороте того же листа начал другой рисунок, который в основном и явился эскизом большого портрета. Затем художник начал при вечернем освещении с натуры на небольшой деревянной доске этюд маслом, который мы и воспроизводим. В основу этюда была положена композиция рисунка: так же, как и здесь, на этюде нет совсем руки, нет столика. Но зато появились новые детали, которых не было на рисунке: художник разработал платок на шее, продолжил баки под подбородком... До самых последних лет этот портрет был малоизвестен и совершенно не популярен. Безусловно на этом этюде Тропинин запечатлел великого поэта без прикрас, без тех элементов идеализации, которые имеются почти у всех художников, писавших Пушкина. Тропинин дал на этом этюде прежде всего живого человека,—над художником в часы создания этюда не довлело сознание, что перед ним гениальный современник. Вот почему прав

новейший исследователь иконографии Пушкина, когда пишет об этюде, что это «едва ли не самый замечательный портрет Пушкина». Недаром и сам художник очень ценил этюд; это видно хотя бы из того факта, что до самой своей смерти Тропинин хранил его у себя.

На обороте деревянной доски, на которой Тропинин писал этюд, приклеен листок со следующей записью Соболевского: «Пушкин заказал Тропинину свой портрет, который и подарил Соболевскому. Этот портрет украли: он теперь у кня[зя] Мих[аила] Андр[еевича] Оболенского. Для себя Тропинин сделал настоящий эскиз, который после него достался Алексееву. После Алексеева был куплен Н. М. Смирновым, а после Смирнова (ск[ончался] 3 марта 1870) подарили его Соболевскому». Сбоку подпись: «Апреля 1870. Соболевский». Ошибка Соболевского,—что заказчиком якобы был Пушкин,—легко объяснима тем, что эта запись была сделана через сорок с лишним лет после создания портрета.

Мы склонны думать, что большой парадный портрет Пушкина, также нами воспроизводимый, который должен был быть по замыслу Тропинина «синтетическим», собирательным портретом, делался по этюду, рисункам и по памяти. На большом портрете чувствуется замысел художника дать изображение великого поэта. Некоторые исследователи видят даже в этом парадном портрете некоторую зализанность, которая вообще в портретах Тропинина этого периода очень редка. Другие же исследователи считают, что «вглядевшись в это лицо, особенно в выражение глаз, нельзя не притти к заключению, что Тропинину удалось, передавая реалистические черты лица, схватить и одушевляющую его внутреннюю красоту, отпечаток духовной силы и гения».

Если история создания этого портрета может считаться полностью выясненной, то судьба его после мастерской

художника туманна и загадочна. На эту тему существует несколько рассказов,—наиболее достоверный из них принадлежит М. П. Погодину: «С. А. Соболевский, один из самых близких людей к Пушкину, заказал на память его портрет Тропинину... Написанный портрет долго красовался у него в великолепной, золоченой раме. Выезжая за границу, Соболевский оставил портрет вместе с библиотекой одному общему нашему приятелю [И. В. Киреевскому], имевшему собственный дом. Этот приятель, оставляя свой дом, передал библиотеку и портрет другому, также общему нашему приятелю [С. П. Шевыреву]. У которого-то из них—первого или второго—крепостной живописец (я помню его звали Александром) выпросил портрет для снятия копии и возвратил не портрет, а копию. Приятелю тому и другому не пришлось взглянуть на возвращенный портрет, и он остался у них не на глазах. С. А. Соболевский воротился через пять лет из-за границы. Плутня объяснилась вскоре. Копию он бросил». Лишь в 1850-х гг. портрет этот неожиданно появился в Москве у антиквара и был приобретен М. А. Оболенским. Портрет был показан Тропинину, который засвидетельствовал его подлинность. В 1909 г. Третьяковская Галлерея приобрела портрет у Оболенских.

В 1900-х гг. в Русский Музей поступил от М. В. Беэр (внучки А. П. Елагиной, матери И. В. Киреевского) такого же типа портрет, который выдавался за подлинник Тропинина. После детального искусствоведческого анализа, произведенного В. Згурой, подлинным произведением Тропинина нужно считать портрет, хранящийся в Третьяковской Галлерее: там же находится этюд маслом и лист с двусторонними карандашными набросками Тропинина к портрету Пушкина. Портрет же, поступивший в Русский Музей, а затем переданный в Пушкинский Дом Академии Наук СССР, по всем

данным та самая копия, которой некогда пытались подменить работу Тропинина.

V

Четвертая репродукция в нашем издании воспроизводит литографию Густава Гиппиуса. На ней поэт изображен погрудно, в сюртуке с белым жилетом, с шарфом на шее и с плащем, накинутым на плечи. Литография эта входит в состав начавшегося в 1821 г. издания литографированных портретов, озаглавленного: «Les Contemporains, suite de portraits lithographiés d'hommes d'état, d'écrivains, d'hommes de lettres et d'artistes, vivants de nos jours en Russie. Ouvrage dédié à Sa Majesté Impériale Alexandre I, par G. Hippius. St.-Pétersbourg, 1822. Lithographie de Helmersen».

Вот краткие биографические сведения об этом художнике. Балтиец родом, рано потерявший родителей, Гиппиус с четырнадцатилетнего возраста начал зарабатывать себе в Ревеле пропитание уроками рисования, к которому чувствовал особую склонность. Его крупное дарование и быстрые успехи обратили на него внимание, и в 1812 г. друзья помогли ему уехать за границу совершенствоваться. Гиппиус побывал в Берлине, в Дрездене, в Праге и поступил в Венскую академию. Отсюда в 1817 г. он направился в Рим. Характерно, что уже в эти годы Гиппиус жил исключительно продажей портретов, им же рисованных и литографированных; среди людей, которых он рисовал с натуры и с которыми был лично знаком в эти годы, были Бетховен, Песталоцци, скульптор Торвальдсен, живописец Овербек. В 1819 г. Гиппиус вернулся в Ревель, а в следующем году поселился в Петербурге, где стал преподавать в ряде высших учебных заведений и где позднее выпустил несколько учебников по рисованию. Немедленно по приезде в Пе-

тербург он начал работать как портретист. Его работы стали известны управляющему министерством иностранных дел графу Каподистрна и директору Лицея Энгельгардту, которые оказали ему материальную поддержку и дали возможность предпринять издание «Современники».

Это издание включает сорок пять портретов, главным образом придворных, крупных чиновников, духовных лиц, генералов. Из писателей даны лишь Карамзин, Жуковский, Дмитриев, Крылов и Пушкин. Портреты печатались отдельными большими листами на плотной бумаге; в правом углу проставлялся номер каждого портрета (если же портрет поступал в отдельную продажу, то он шел без номера). Каждые пять портретов составляли отдельную тетрадь со специальной обложкой; кроме того к этому изданию были выпущены две суперобложки, объединявшие выпуски I—IV и V—VIII.

Первый выпуск вышел в свет в конце 1821 г., так как 12 января комитет общества Поощрения Художеств обсуждал просьбу Гиппиуса о содействии ему в распространении портретов. В протоколе заседания имеется следующая запись: «Член Шуберт донес, что художник Гиппиус просит Общество ему помогать в продаже и распространении издаваемых им литографированных портретов здешних известных людей. Общество поручило члену Шуберту сказать г-ну Гиппиусу, что оно готово содействовать к сему, сколько будет в состоянии и когда будет свои произведения рассылать по губерниям на комиссию, его коллекцию вместе разошлет». Гиппиус предполагал выпустить в течение одного 1822 г. двенадцать выпусков, но издание это растянулось на много лет и осталось незавершенным. Объясняется это, очевидно, тем, что литографии Гиппиуса, несмотря на усиленную рекламу, большого сбыта не имели. К апрелю 1824 г. вышло всего семь выпусков. Приятель Пушкина

П. Л. Яковлев писал по их выходе: «По возвращении своем в Россию Г. Гиппиус, один из отличнейших петербургских живописцев, решился издать собрание портретов известнейших людей нашего времени. Это важное патриотическое предприятие увенчалось счастливым успехом: государь император одобрил предприятие Г. Гиппиуса... О превосходной рисовке Г. Гиппиуса нечего говорить: талант его известен—сходство портретов поразительно. До сего времени издано семь тетрадей „Современников“».

Восьмой выпуск явился, очевидно, результатом объединения литографий, сделанных в разное время: первым в этом выпуске дан граф Милорадович, убитый на Сенатской площади 14 декабря 1825 г.,—предпоследним—под № 39—Пушкин, впервые после ссылки появившийся в Петербурге лишь 20 мая 1827 г. Раньше этого времени Гиппиус не решился бы рисовать и печатать портрет опального поэта. Логичнее всего датировать этот портрет 1828 г., «когда положение Пушкина не компрометировало его с официальной точки зрения». Это подтверждается и цензурной датой на второй супер-обложке, объединяющей тетради V—VIII: «13 апреля 1828 г.»

В том, что это изображение Пушкина сделано с натуры, не может быть никаких сомнений. С. Либрович прямо заявляет: «Существовало общее мнение, что Гиппиус рисовал свои портреты с натуры, прямо на камень». К этому склоняется один из последних исследователей иконографии Пушкина—Б. В. Томашевский. Познакомил же поэта с художником или Е. А. Энгельгардт, или П. Л. Яковлев, сохранявшие отношения с Пушкиным до конца его жизни.

Литография Гиппиуса, быть может, не совсем точно передает облик Пушкина. Но в количественно небогатой прижизненной пушкинской иконографии эта работа боль-

шого мастера и первоклассного рисовальщика занимает не последнее место.

VI

Автор пятого портрета Пушкина, воспроизводимого в этом издании,—П. Ф. Соколов,—лучший русский акварелист, современник Пушкина, широко популярный в 1830-х гг., бесспорно встречался с поэтом. Документальных свидетельств о том, когда точно и при каких обстоятельствах написан этот портрет, нет. Лишь С. Либрович сообщает: «Соколов написал этот портрет с Пушкина, отдал его поэту. Пушкин же подарил портрет своему другу А. О. Россети, а тот, многие годы спустя, отдал его в дар П. Н. Батюшкову, просвещенному любителю литературы и искусства». Наличие подлинной подписи П. Ф. Соколова на этой акварели может служить некоторым доказательством того, что художник рисовал с натуры: навряд ли Соколов подписал бы своим именем копию. И, наконец, последним фактом, подтверждающим то, что портрет писался с натуры, может служить замечание отца поэта—С. Л. Пушкина,—в котором портрет Соколова сравнивается с другим прижизненным портретом: «переходя от нравственного портрета к физическому, к коему упомянутая биография приложена [т. е. к портрету работы Соколова], скажем в заключение, что в сем последнем много отступлений от верности и сходства. Лучший портрет сына моего есть тот, который написан Кипренским и гравирован Уткиным».

Противоположное мнение об этом портрете высказал двоюродный брат А. И. Герцена—С. Л. Левицкий: «Я знал Пушкина в 1832 г. и лицо его запомнил хорошо, тем более, что лицо у Пушкина было такое характерное, что оно невольно запечатлевалось в памяти каждого, кто его встречал, особенно же в тех, кто с известным благого-

вением относился к поэту. Когда же мне впервые показали акварель Соколова, я сразу сказал: „Это единственно настоящий Пушкин“».

Исходя из указания, что поэт подарил А. О. Россету этот портрет, мы позволим себе высказать предположение, что инициатором его создания была Александра Осиповна Смирнова, родная сестра А. О. Россета. Как раз в конце 1820-х гг. Соколов писал в Аничковом дворце портреты ряда лиц царской фамилии, Смирнова же была фрейлиной двора. Тогда же Соколов сделал портрет Смирновой, — ныне он хранится в Третьяковской Галлерее. С Пушкиным Смирнова подружилась в 1828 г. Она, очевидно, и свела художника с поэтом. Быть может в благодарность за это Пушкин и подарил ее брату портрет. Не исключена возможность, что с Соколовым Пушкин встречался в замечательном салоне Смирновой. И, наконец, весьма вероятно, что портрет был заказан Н. М. Смирновым, мужем А. О. Смирновой (Пушкин был шафером на их свадьбе), для своей известной картинной галлереи.

Начиная с пушкинской выставки 1880 г., портрет этот почти все исследователи датируют 1830 годом. Точных данных для датировки нет. По дошедшим же до наших дней описаниям внешности поэта акварель Соколова действительно может быть отнесена к этому времени.

VII

6 октября 1831 г., по случаю взятия Варшавы и подавления польского восстания, Николай I устроил на Марсовом поле в Петербурге парад. В те годы парады, по словам историка, были «таким событием столичной жизни, к которому готовились месяцами и о котором говорилось спустя чуть ли не год... Все окрестности Марсова поля, Летний сад, набережная Мойки бывали битком запружены народом, при чем в передних рядах присут-

ствовали и знать, и литераторы, и модные красавицы. Парад же по случаю торжества взятия Варшавы был особенно великолепен».

Молодому художнику Григорию Чернецову Николай I поручил «написать вид, изображающий парад на Марсовом поле в ту меру, как написана известная картина Крюгера „Парад в Берлине“». Первоначально Чернецов сделал акварелью большой законченный эскиз картины. Николай I в общем одобрил работу Чернецова, но «выразил сожаление о том, что среди публики, смотрящей на парад, он не видит ни одной знакомой ему личности», при чем художнику было предложено использовать возможность дать портретную галлерею видных современников, вне зависимости от того, были ли они на параде или нет, и изобразить ее на переднем плане картины как «толпу», смотрящую на парад. Тогда художник принялся зарисовывать с натуры всех тех лиц, которые были намечены к помещению на картине. Протокольный и аккуратный Чернецов проделал эту работу весьма тщательно. Значительная часть намеченных к помещению в картине лиц перебывала в мастерской художника, некоторые же персонажи были им зарисованы при особых обстоятельствах, о которых всякий раз указывалось на наброске. Так, под эскизом поэта-партизана Дениса Давыдова имеется надпись, что художник рисовал его «на первом чтении Гоголем „Ревизора“». На этих отдельных набросках, рисованных на клочках и обрывках, художник отмечал также фамилию и рост лица. «Неудовлетворившись отдельными рисунками, Чернецов сочинил на бумаге весь передний план своей картины, при чем над каждым нарисованным лицом поставил порядковую цифру, против которой на полях отмечал фамилию зрителя». В этих зарисовках и в карандашной композиции Чернецов дал ценнейшую галлерею людей пушкин-

ской России. Рисунки эти суховаты, но бесспорно чрезвычайно точны и правдивы.

Еще задолго до окончания картины один журналист уведомлял: «Мастерская Чернецовых в доме графа Кутайсова в Большой Миллионной наполнена множеством прекрасных вещей. Между прочим вы там насладитесь картиною, изображающей парад на Марсовом поле, бывший по случаю торжества взятия Варшавы. Это будет произведение отличное в своем роде, произведение полное ума, души, искусства... У него будет выполнена мысль Крюгера: вместо зрителей всё портреты современных известных лиц, всех классов и всех родов и известности».

В центральную группу писателей на картине Чернецов решил дать Пушкина, В. А. Жуковского, И. А. Крылова и Н. И. Гнедича. Выбирая именно этих писателей, Чернецов руководствовался их популярностью в кругу тогдашней читающей публики. Кроме того, Пушкин и Жуковский были авторами известных стихотворений, посвященных польскому восстанию. Пушкин, очевидно, был на самом параде. В следующем году он писал в «Медном Всаднике», имея, быть может, в виду именно этот парад:

Люблю воинственную живость
Потешных марсовых полей,
Пехотных ратей и коней
Однообразную красивость;
В их стройно-зыблемом строю
Лоскутья сих знамен победных,
Насквозь простреленных в бою.

Среди первоначальных карандашных набросков и эскизов Чернецова сохранился рисунок, сделанный графитным карандашом на тонкой бумаге, изображающий

Пушкина: он дан в рост, повернувшись в полоборота влево, во фраке с закрытым жилетом, в цилиндре; руки опущены в карманы брюк. Под рисунком рукою самого Чернецова сделана следующая надпись: «Александр Сергеевич Пушкин. Рисовано с натуры 1832-го года. Апреля 15. Ростом 2 арш. 5 в. с половиной».

В общей карандашной композиции галлереи современников Чернецов скомпановал уже всех четырех писателей вместе. Затем он написал этюд маслом, в котором четыре писателя изображены в тех же позах, что и в карандашной композиции. Этот этюд мы воспроизводим. На его обороте рукою самого Чернецова имеется надпись: «Портреты, изображающие В. А. Жуковского, И. А. Крылова, Н. И. Гнедича и А. С. Пушкина. Писанные с натуры 1832 года Григорием Чернецовым. С. Петербург». Фоном на этом этюде является часть Летнего сада. На самой картине Чернецов поместил четырех писателей в правом углу в тех же позах, что и на этюде, поставив лишь между ними художника Венецианова, гравера Уткина, писателей Греча и Каченовского.

С этюда маслом, нами воспроизводимого, сам Чернецов сделал в 1830-х гг. автолитографию. Очевидно об этой литографии идет речь в письме П. А. Вяземского к И. И. Дмитриеву от 22 сентября 1837 г.: «Позвольте поднести Вам... смиренный подарок и просить Вас отвести ему уголок на одной из стен вашего кабинета, населенного портретами. Эти портреты взяты из большой картины, изображающей парад. Вы, вероятно, видели эту картину в Эрмитаже».

В конце 1830-х гг., уже после смерти Пушкина, Чернецов точно повторил фигуру поэта, взятую с этюда в том же костюме и в той же позе, на небольшой картине маслом, изображающей Пушкина стоящим у одной из колонн дворца в Бахчисарае, на фоне знаменитого фон-

тана слез. Аккуратный Чернецов весь фон этой картины писал с натуры,—он совпадает с акварелью Чернецова, находящейся в его альбоме видов Крыма 1839 г. Эта картина и альбом хранятся в Пушкинском Доме.

Рисунки, этюд и картина «Парад» точно передают внешний облик Пушкина в 1832 г. И если в этом изображении не чувствуется руки блестящего портретиста,—это окупается той документальной точностью, с которой Чернецов запечатлел великого поэта. Поэтому работы Чернецова над изображением Пушкина бесспорно имеют значение исторического документа.

VIII

В фонде прижизненной пушкинской иконографии до самого последнего времени твердое место занимал портрет работы шведского художника Карла Петера Мазера. Несмотря на то, что ни поводы, ни обстоятельства создания его не были известны и несмотря на то, что по существу он оставался самым загадочным в ряду пушкинских портретов, факт его написания с натуры казался незыблемым. Один искусствовед готов был даже дать Мазеру право на «жизнь в веках», именно за то, что он увековечил великого поэта: «главный интерес представляет Мазер нам, как оставивший черты лица и весь облик Пушкина». Другой исследователь иконографии Пушкина еще в 1934 г. доказывал, что портрет надо отнести к 1834 г.

Завеса загадочности пала с этого портрета лишь с момента поступления его в 1935 г. в Государственный Литературный Музей. В связи с необходимостью реставрировать портрет, он был здесь вынут из застекленной рамы и подвергнут тщательному изучению; при этом обнаружилась подпись художника и дата «1839». Нельзя не отметить того, что, если бы наши искусствоведы обра-

тились своевременно к биографии Мазера, то значительно раньше выяснилось бы, что он никак не мог рисовать Пушкина с натуры, так как в Россию он приехал не раньше 1838 г. К тем же выводам можно было притти исследовав имеющиеся в СССР работы Мазера, а их совсем не мало,—но и этого никто не сделал. Лишь этими причинами можно объяснить тот факт, что портрет так упорно зачислялся в прижизненную пушкинскую иконографию. Но несмотря на то, что работа Мазера безусловно должна быть отсюда изъята, она имеет огромное преимущество перед всеми посмертными портретами, как работа **документальная.**

К. П. Мазер родился в Стокгольме в 1807 г. Первое художественное образование он получил в здешней Академии, с 1825 г. он учился в Париже, а годы 1833—1835 провел в Италии. В 1835 г. он вернулся в Стокгольм; за два года пребывания на родине он сделал ряд портретов, ныне хранящихся в музеях Стокгольма и Лунда. В 1837 г. он поехал в Финляндию; из его работ этого периода известен портрет поэта Руненберга. Впервые в Россию он попал в 1838 г., когда поехал из Гельсингфорса в Петербург. Здесь Мазер быстро попал в литературные круги столицы, очевидно, через А. Н. Оленина, президента Академии Художеств и директора Публичной Библиотеки, у которого собирался весь художественный и литературный цвет столицы. Этим объясняется тот факт, что Мазер получил возможность зарисовать большую группу тогдашних литераторов. Первый по дате, из дошедших до наших дней портретов этого круга, изображает Н. И. Греча: датирован он 1838 г. Тогда же Мазер рисовал И. А. Крылова, А. Н. Оленина, Ф. П. Толстого, К. П. Брюллова, М. И. Глинку. В следующем году он рисовал П. П. Свиньина, П. В. Нащокина, который и заказал тогда же Мазеру портрет Пуш-

кина. К 1840 г. относится рисунок Мазера, изображающий Н. В. Гоголя. Существует предание, что в те же годы Мазер рисовал П. Я. Чаадаева.

Теперь постараемся выяснить причины и обстановку создания пушкинского портрета. П. В. Нащокин, один из ближайших и преданнейших друзей поэта, бескорыстно и горячо его любивший, еще при жизни Пушкина мечтал о его портрете. Так, в конце мая 1831 г., он писал Пушкину: «Не забудь портрет, мне сдается, боюсь вымолвить, что я тебя иначе не увижу». В следующем письме—9 июня—он писал Пушкину, что ему грезится такая картина: «Я точно с тобой в кабинете стою, и молчу и жду сам не знаю чего. Ты перебираешь листы, Наталья Николаевна сидит за канвой. Вот братец, не портрет, а картина: найди-ка мне такого мастера, чтобы он так нарисовал, живо, как мне теперь представляется». И в том же письме еще раз пишет: «А что же портрет? портрет непременно! сделай милость, напомни Наталье Николаевне, что она мне обещала тебе об оном напоминать почаще». 20 июня Нащокин опять пишет: «Не могу не напомнить—портрет, портрет, хороший портрет! Я его, право, заслуживаю, и я требую мне должное... А если милость будет Ваша доказать мне на деле Ваше общее ко мне дружеское расположение, в таком случае пусть Наталья Николаевна дозволит себя в твоем портрете представить себя хоть в зеркале или в перспективе». В ответном письме Пушкин пишет 26 июня из Царского Села, что сообщение с Петербургом, где тогда свирепствовала холера и за несколько дней разыгрался бунт на Сенной площади, прервано: «По той же причине не получишь ты скоро и моего образа, Брюллов в Петербурге и женат, следственно в Италию так скоро не подымется». Итак, портрет должен быть написан Александром Брюлловым, Пушкин же просил Нащокина подождать, тем

более, что художник не собирался уезжать. В письме от 3 августа Пушкин снова пишет, имея в виду свой портрет: «Жена тебе кланяется и целует. Портрета не присылает за неимением живописца». В следующем году—в начале января—Нащокин опять напоминает Пушкину, чтобы он «не забыл портрет». 29 января 1832 г. Пушкин ему отвечает: «Портрет мой Брюллов напишет на днях». Но и это не было выполнено, так как через год—10 января 1833 г.—Нащокин написал Пушкину: «Будет ли что нынешний год нового? О портрете я уже говорить не буду». Таким образом только в переписке Пушкина с Нащокиным, дошедшей до наших дней, находим пятикратную просьбу Нащокина о портрете и троекратное обещание Пушкина выполнить эту просьбу. Но Нащокин так и не получил прижизненный портрет Пушкина.

Сейчас же после смерти Пушкина Нащокин заказал скульптору И. П. Витали бюст поэта: «Какой бюст у нас вылеплен! Как живой. Под надзором Нащокина делал Витали»,—пишет П. А. Вяземский 29 апреля 1837 г. М. П. Погодину. Этот бюст виден на картине Н. И. Подклюшникова, изображающей внутренность гостиной в доме Нащокина в Москве в 1840-х гг. Затем Нащокин просил Наталью Николаевну передать ему кое-какие вещи поэта, необходимые ему для создания «картины»: «Я от души готова служить Вам,—пишет она Нащокину,—и если мои слабые старания в чем-нибудь могут быть полезны, то прошу располагать мною как искренно преданною Вам. Мое пребывание в Михайловском, которое Вам уже известно, доставило мне утешение исполнить сердечный обет, давно мною предпринятый. Могила мужа моего находится на тихом уединенном месте, месторасположение однако ж не так величаво, как рисовалось в моем воображении: сюда прилагаю рисунок, подаренный мне в тех краях. Вам одним решаюсь им

жертвовать». В другом письме к нему же, Наталья Николаевна писала 6 апреля 1837 г.: «Простите, что я так запоздала передать Вам вещи, которые принадлежали одному из самых преданных Вам друзей. Я думаю, что Вам приятно будет иметь архалук, который был на нем в день его несчастной дуэли; присоединяю к нему также часы, которые он носил обыкновенно».

Познакомившись с Мазером в 1838 г., Нащокин заказал ему свой портрет. Этой работой, повидимому, он остался доволен,—рисунок действительно выполнен превосходно. Тогда Нащокин и решил заказать Мазеру ту «картину», которая ему грезилась еще в 1831 г.

На этом портрете Пушкина мы прежде всего видим тот самый архалук поэта, который Наталья Николаевна подарила Нащокину. Около Пушкина лежит раскрытая «рукописная книга» с его писаниями (которая была взята Нащокиным у Натальи Николаевны на временное пользование из числа тех рукописей поэта, которые теперь находятся в Ленинской Библиотеке); сбоку «листы», у которых Нащокин, в предполагаемой картине 1831 г., хотел видеть перебирающего их Пушкина. Поэт дан в обстановке своего рабочего кабинета, в домашнем виде, на фоне части своей библиотеки. Для написания обстановки и аксессуаров картины, в том числе и дивана, Мазер поехал, очевидно, в Петербург, чтобы рисовать с натуры подлинные пушкинские вещи. Об этом свидетельствует записка неизвестного лица, сохранившаяся в бумагах Н. Н. Пушкиной (Пушкинский Дом): «Когда Вы увидите m-me Пушкину, будьте добры спросить у нее адрес художника Мазера, я не могу его найти, а она, я думаю, видит его время от времени».

Для написания фигуры поэта Нащокин показал, очевидно, художнику ряд прижизненных портретов, посмертную маску, дополнив все это воспоминаниями о поэте.

О том, как писалась «картина», М. Д. Беляев делает следующее любопытное предположение: «Обычно художнику для создания образа недостаточно бывает рассказов очевидцев и чужих воспроизведений, ему нужна чья-либо живая натура... И вот тут-то Мазер и попросил, очевидно, Павла Воиновича посидеть для него в той самой позе и в том самом одеянии, в котором он желал видеть воспроизведенным Пушкина. Когда же Нащокин сел, то Мазер, живописец робкий и слабый..., невольно поддался натуре и в довольно значительной мере придал лицу Пушкина некоторые черты и, в частности, взгляд Нащокина... Форма лба, глаза, овал лица, склад губ, отчасти волосы на голове, баках и на соединяющей последние бородке, несомненно, напоминают нащокинские».

Насколько Мазер был хорошим рисовальщиком, настолько он был посредственным живописцем. Искусствовед Н. Врангель пишет о нем: «Мазер писал черно и безжизненно». Другой исследователь характеризует его так: «Мазер прошел французскую школу, но не усвоил ни изящества, ни изумительного мастерства рисунка энгровской поры: творчество его ничто иное, как работа старательного ремесленника». Пушкинский портрет работы Мазера в художественном отношении находится не на высоком уровне. Но он имеет, мы повторяем, одно огромное преимущество перед всеми посмертными портретами Пушкина,—он насквозь документален, и поэтому мы помещаем его в виде исключения в издание прижизненной иконографии Пушкина и его друзей.

В заключение сообщим некоторые факты о дальнейшей судьбе Мазера в России. Несколько лет он провел здесь в качестве учителя рисования у С. Н. Корсакова в Ярославле и в семье Савеловых в их имении Дмитровского уезда Московской губернии, одновременно занимаясь портретированием. За период времени с 1840

по 1850 г. в музеях и в частных собраниях СССР сохранилось до двадцати портретов и рисунков работы Мазера. К этому же периоду относится большая коллекция его бытовых зарисовок из деревенской жизни: виды деревенских построек, крестьянские типы и одежды, бытовые сценки и т. п.

В середине 1850 г. он отправился в Сибирь, где занялся зарисовкой сосланных декабристов. На этой работе ему пришлось претерпеть много неприятностей. Об этом свидетельствует одно из неизданных дел тобольского полицеймейстера по секретной части 1850 г.: «Дело о неразрешении художнику Мазеру писать портрет с жены А. М. Муравьева». Из этого дела видно, что «прибыв в Тобольск в декабре 1850 г.», Мазер, не предъявив паспорта в полицию, «снимает портрет с жены государственного преступника Муравьева», а «так как государем императором воспрещено поселенцам из государственных и политических преступников снимать портреты с себя», то Мазер был вызван в полицию и у него была взята следующая подписка (подлинник по-французски):

«Начав портрет—группу г-жи Муравьевой и ее детей, я прекратил его писать, потому что г. Муравьев сказал мне, что г. губернатор выразил ему желание, чтобы он не продолжал этого портрета.

Карл П. Мазер.

Тобольск, 17 декабря 1850.

Подписку отбирал в должности Тобольского полицеймейстера Ефремов».

Несмотря на такие притеснения, Мазеру удалось сделать целую серию карандашных портретов декабристов. В СССР из этой серии сохранилось лишь четыре рисунка: С. Г. Волконского, Я. М. Андреевича 2-го и двух друзей Пушкина—И. И. Пущина и И. Д. Якушкина. Основная же часть этой коллекции находится в шведском

Национальном Музее в Стокгольме и у нас никогда не издавалась.

IX

Пушкин скончался в три четверти третьего часа пополудни 29 января 1837 г. В ночь на 31 января тело Пушкина было уже перенесено в Конюшенную церковь. За полтора дня, в течение которых гроб с телом стоял в квартире, Пушкина рисовали три художника и два писателя: А. П. Мокрицкий, Ф. А. Бруни, А. А. Козлов, В. А. Жуковский и А. Н. Струговщиков.

Ряд мемуаристов сохранили описание квартиры Пушкина в эти два дня. Вот какой осталась в памяти Ф. А. Бюлера комната с телом Пушкина в день его смерти: «29 генваря 1837 г. я зашел поклониться праху великого поэта. Народ туда валил толпами и посторонних посетителей пускали через какой-то подземный ход и черную лестницу. Оттуда попал я прямо в небольшую и очень невысокую комнату, окрашенную желтою краскою и выходившую двумя окнами на двор. Совершенно посреди этой комнаты (а не в углу, как это водится)... стоял гроб, обитый красным бархатом с золотым позументом и обращенный стороною головы к окнам, а ногами к двери, отпертой настеж в гостиную, выходившую окнами на Мойку. Все входившие благоговейно крестились и целовали руку покойного. На руках у него положен был простой образ, безо всякого оклада, и до того стертый, что никакого изображения на нем нельзя было в скорости разглядеть; платье было на Пушкине из черного сукна, старого фасона и очень изношенное. В ногах дьячок читал псалтырь. Катафалк был низкий и подсвечники весьма старые; вообще заметно было, что все устроено было как-то наскоро, и что домашние и семья растерялись вследствие ужасной, внезапной потери. Даже

комната, где покоилось тело, скорее походила на прихожую или опорожненный от шкафов буфет, чем на сколько-нибудь приличную столовую».

О следующем дне подробно сообщает В. П. Бурнашев: «Мы нашли темнофиолетовый бархатный гроб с телом Пушкина в полутемной комнате, освещенной только красноватым и мерцающим огнем от нескольких десятков восковых церковных свечей, вставленных в огромные шандалы, обвитые крепом. Комната эта, помнится, желтая, повидимому, была столовая, так как в ней стоял огромный буфет... Гроб стоял на катафалке в две ступеньки, обитом черным сукном с серебряными галунами. Катафалк помещен был против входной двери, в ногах был налой. Тело покойника, сплошь покрытое белым крепом, было почти все задернуто довольно подержанным парчевым палевым покровом, повидимому, взятым на прокат от гробовщиков или церкви... Лицо покойника было необыкновенно спокойно и очень серьезно, но нисколько не мрачно. Великолепные курчавые темные волосы были разметаны по атласной подушке, а густые бакенбарды окаймляли впалые щеки до подбородка, выступая из-под высоко завязанного черного, широкого галстука. На Пушкине был любимый его темнокоричневый с отливом (а не черный, как это описывал барон Бюлер) сюртук, в каком я видел его в последний раз, в ноябре 1836 г., на одном из Воейковских вечеров».

Два других современника описывают присутствовавших художников: «В гробовой комнате мы застали,— вспоминает В. Н. Давыдов,—не более тридцати человек— и то большею частью из учащейся молодежи, да отдыхавших в соседней комнате человек пять. Пушкин был в черном фраке, его руки в желтых перчатках из толстой замши... Никого из близких к покойному при гробе не было. При входе налево, в углу, стояли один на

другом два простых сундука, на верхнем стул, на котором пред мольбертом сидел академик Бруни, снимавший портрет с лежавшего в гробу, головой к окнам на двор, Пушкина... У Бруни были длинные крепко поседевшие волосы, а одет он был в какой-то светлозеленый засаленный балахон...». Вот запись К. Н. Лебедева: «Во второй комнате стояли ширмы, отделявшие вход в комнаты жены; диван, стол, на столе бумага и чернильница. В следующей комнате стоял гроб, в ногах читал чтец в черной ризе, в головах живописец писал мертвую голову. Теснота. Трудно было обойти гроб. Я посмотрел на труп, он в черном сюртуке. Черты лица резки, сильны, мертвы, жилы на лбу напружинились, кисть руки большая, пальцы длинные, к концу узкие».

Перечисленные нами зарисовки умершего Пушкина никак нельзя считать совершенными; они не производят даже того впечатления, которое оставляют мемуарные записи. На рисунках не совпадают не только черты лица, волосы, но и одежда Пушкина. Объясняется это, очевидно, в первую очередь быстрым изменением лица у покойника. Затем имел значение факт, о котором сообщает А. И. Тургенев: почитатели Пушкина, приходившие прощаться с его телом, обрезали едва ли не все волосы с его головы и бакенбард, а также и полы его одежды, пряди и кусочки которых они брали себе на память. Неудовлетворительность зарисовок с натуры была, очевидно, причиной того, что близкий друг Пушкина—П. А. Вяземский заказал в 1837 же году молодому художнику А. А. Козлову картину маслом на эту тему. Обращение к Козлову было естественным, так как он был одним из художников, рисовавших умершего Пушкина в гробу,—его взял с собой Ф. А. Бруни, как одного из лучших своих учеников. В основу картины Козлов и положил свой собственный рисунок, сделанный

им на второй день после смерти поэта. Но в отличие от рисунка, на котором поэт дан без всяких аксессуаров, лишь погрудно, лежащим на подушке, на картине он изображен уже по пояс, лежащим в гробу, покрытым до груди золотым парчевым покровом; в головах горит свеча, бросающая красноватый отблеск на лицо.

А. А. Козлов ничего примечательного в дальнейшем не создал. В 1839 г. он отправился со своим учителем Ф. А. Бруни совершенствоваться в Рим. По возвращении из-за границы Козлов преимущественно занялся литографией и, отличаясь удивительной плодовитостью, выпустил огромное количество литографированных портретов сановников и генералов.

X

«Первая красавица Москвы», «первостатейная Московская красавица», «одна из самых красивых женщин в Петербурге», «первая романтическая красавица нынешнего поколения», «никогда не видывал женщины, которая соединила бы в себе такую законченность классически правильных черт и стана», «благородные, античные черты ее лица напомнили мне Эвтерпу Луврского Музея», «чистейшей прелести чистейший образец»,— вот несколько отзывов о внешности Н. Н. Пушкиной, выбранных из огромного числа сохранившихся в литературе восторженных ее характеристик.

На балах Наталья Николаевна затмевала самых прославленных красавиц обеих столиц. В письмах к своей дочери мать поэта сообщает: «Наташа бывает на всех балах, всегда прекрасна, элегантна, везде чествуют ее появление... Только о ней и говорят. На балу у Бобринского император танцовал с ней кадриль, а за ужином сидел рядом с ней. Говорят, что на балу в Аничковом Дворце она была положительно очаровательна».

Таким же блеском сопровождалось появление Натальи Николаевны в литературных салонах Петербурга. Вот как описывает В. В. Ленц ее приезд на вечер к кн. В. Ф. Одоевскому: «На вечере было скучно и серо. Вдруг—никогда этого не забуду—входит дама, стройная как пальма, в платье из черного атласа, доходящего до горла... Это была жена Пушкина, первая красавица того времени. Такого роста, такой осанки я никогда не видывал: когда она появилась, то казалось, что видишь богиню».

Поразительная красота Натальи Николаевны нисколько не блекла в домашней обстановке. Вот что пишет В. А. Сологуб о своих первых посещениях дома Пушкиных: «Самого хозяина не было дома, нас приняла его красавица-жена. Много я видел на своем веку красивых женщин, много встречал женщин еще обаятельнее Пушкиной, но никогда не видывал женщины, которая соединила бы в себе такую законченность классически правильных черт и стана. Ростом высокая, с баснословно тонкой талией, при роскошно развитых плечах и груди, ее маленькая головка, как лилия на стебле, колыхалась и грациозно поворачивалась на тонкой шее; такого красивого и правильного профиля я не видел никогда более, а кожа, глаза, зубы, уши! Да, это была настоящая красавица и недаром все остальные даже из самых прелестных женщин меркли как-то при ее появлении. Я с первого же раза без памяти в нее влюбился; надо сказать, что тогда не было почти ни одного юноши в Петербурге, который бы в тайне не вздыхал о Пушкиной; ее лучезарная красота рядом с этим магическим именем всем кружила головы».

Между тем жену великого поэта, красивейшую женщину России 1830—1840-х гг., рисовали в эпоху ее расцвета лишь три художника. Работы двух из них даны

в этом издании: одна изображает Наталью Николаевну в бальном платье, другая в домашнем виде.

Сам Пушкин хлопотал об увековечении облика Натальи Николаевны. По его, очевидно, инициативе Александр Брюллов в конце 1831 г. сделал ее акварельный портрет, т. е. тогда, когда ей было всего девятнадцать с половиной лет. Познакомившись в мае 1836 г. в Москве с Карлом Брюлловым, Пушкин при первой же встрече с художником попросил его написать портрет жены. Вот что Пушкин пишет ей 4 мая: «Я успел посетить Брюллова... у него видел я несколько начатых рисунков и думал о тебе, моя прелесть. Неужто не будет у меня твоего портрета, им написанного? Невозможно, чтобы он, увидя тебя, не захотел срисовать тебя; пожалуйста, не прогони его, как прогнала ты прусака Кридиера. Мне очень хочется привезти Брюллова в Петербург. А он настоящий художник, добрый малый и готов на все». Эти строки совпадают с рассказом скульптора Рамазанова, по словам которого Пушкин сказал Брюллову: «У меня, брат, такая красавица жена, что будешь стоять на коленях и просить снять с нее портрет». Но портрет Брюлловым тогда не был сделан, а через девять месяцев Пушкин умер.

После смерти Пушкина Наталья Николаевна уехала с детьми в имение своих родителей «Полотняный завод» в Калужскую губернию. Здесь она провела около полутора лет. В столицу она вернулась еще более эффектной: «Говорят, Наталья Николаевна возвратилась прекраснее, чем была»,—пишет Евпраксия Вульф 26 ноября 1838 г. своему брату—А. Н. Вульфу. Годы 1838—1844 по всем данным были временем полного расцвета красоты Натальи Николаевны. Она производила чарующее впечатление в эти годы на самых разных людей. Вот что пишет о ней человек, впервые увидевший ее в 1839 г.: «Бог мой, как она хороша, эта самая m-me Пушкина,—

она в высшей степени обладает всеми теми целомудренными и умиротворяющими свойствами, которые тихо привлекают взгляд и пробуждают в сердце того, кто их наблюдает, мысль, я бы сказал, почти религиозную. Жаль, что ее лицо так серьезно, но когда по временам на ее губах мелькает улыбка, как ускользающий луч, тогда в ее ясных глазах появляется неизъяснимое выражение трогательной доброжелательности и грусти, а в ее голосе есть оттенки нежные и немного жалобные, которые чудесным образом сочетаются с общим ее обликом,— но простите, я никогда не кончу, если стану говорить все то, что имею еще сказать». 8 декабря 1840 г. ее встретил приятель Пушкина—П. А. Плетнев: «В одиннадцать часов вечера поехал к Карамзиным. Там было все, что только есть прекраснейшего между дамами Петербурга, начиная с Пушкиной (поэта), до молодой Сологуб»,— писал он Гроту. Двумя годами позже, другой приятель Пушкина, В. А. Муханов, отмечает в своем дневнике встречу «с Пушкиной, вдовой поэта, замечательной по ее красоте, правильности и мягкости черт лица».

Много внимания в эти годы проявлял к Наталье Николаевне один из самых близких друзей Пушкина—П. А. Вяземский. В своих письмах этого периода Вяземский, в эти годы влюбленный в Наталью Николаевну, часто восторгается ее красотой. В одном из писем—от 24 ноября 1840 г.—он пишет, что Наталья Николаевна «со дня на день прекраснее, милее и ненагляднее. Она и всегда была такая красавица, что ни пером описать ни в сказке рассказать, но теперь нашла на нее такая тихая и светлая благодать, что без умиления на нее не взглянешь». В письме к самой Наталье Николаевне Вяземский писал в 1841 г.: «Ваше положение печально и затруднительно... трудность положения, в которое вы поставлены, отчасти обязано вашей красоте... Вы власть,

Вы могущество в обществе, но Вы знаете, что на власть всегда готовы нападать, как только она к тому подает малейшую возможность... Я не знаю, почему Вы роковым образом не умели никогда взять выигрышную роль, которая предназначена Вам природою и принадлежит по самому законному праву. Вы не умеете царствовать, не стоило быть столь прекрасной как Вы, чтобы достигнуть такой печальной цели». Те же нотки звучат и в письме от 13 декабря 1841 г.: «Вы можете всегда оставаться красавицей, вызывать восторг, быть милой и очаровательной, и Вы только потеряете при перемене, даже при выигрыше».

Вяземскому по всем данным и обязаны своим существованием портреты Натальи Николаевны работы Гау и Райта, нами воспроизводимые. До женитьбы на ней Ланского (1844 г.) Вяземский был единственным человеком, которому могла принадлежать инициатива этого дела. Это подтверждают письма его к Наталье Николаевне, в которых он неоднократно восхищается ее «живописной головкой». «Очень жалею, что не смог сегодня притти полюбоваться оригиналом и копией, на копию с которой, скажу к слову, я претендую...» Оригинал, конечно, Наталья Николаевна, копия—портрет, который делали для нее, а копия с копии—реплика портрета для Вяземского. «Сделайте милость, пришлите мне мой маленький портрет»,—пишет в другом письме ей Вяземский. И, наконец, в третьем письме он сообщает ей: «Все семейство благодарит Вас за присылку портрета, который в общем понравился всем, но на том портрете, который я ношу в сердце, более сходства».

Это и есть та самая акварель Вольдемара Гау, непосредственно с которой мы и даем репродукцию в нашем издании. Оригинал этот, подписанный художником и датированный 1844 г., до недавних лет хранился в Оста-

фьеве, имении Вяземских. Экземпляр же, принадлежащий самой Наталье Николаевне, теперь находится в Пушкинском Доме, куда он поступил от ее дочери,— А. П. Араповой. Он не подписан, не датирован и гораздо в худшей сохранности, чем экземпляр Вяземского. Портрет создавался никак не раньше 1842—1843 гг. и его нельзя относить—как это делают некоторые исследователи—к эпохе замужества за Пушкиным. Стоит сравнить акварели Брюллова, Гау и Райта, чтобы в этом убедиться. Девичье лицо девятнадцатилетней Натальи Николаевны, ее прическа на портрете Брюллова резко отличны от лица тридцатидвухлетней женщины и ее прически на портрете Гау. Последний же имеет много общего с работой Райта: внимательно рассмотрев прически на этих двух портретах, можно убедиться, что написаны они в одно и то же время.

Великолепный акварелист, один из самых модных и популярных портретистов 1840-х гг. в Петербурге, Вольдемар Гау написал Наталью Николаевну в бальном туалете. Красота Натальи Николаевны поражала среди блеска и роскоши бальных зал,—поэтому, очевидно, Гау изобразил ее в таком виде. Несмотря на то, что Гау рисовал ее через семь лет после смерти поэта, и она была матерью четырех детей, Наталья Николаевна, поистине величественна и восхитительна на этом портрете.

«Пушкина всюду прекрасна,—как на балу, так и у себя дома в своей широкой черной накидке». Эти слова друга поэта, А. И. Тургенева, встают в памяти, когда смотришь на акварель Томаса Райта, на которой она изображена в том весьма скромном виде, в котором ей приходилось жить дома. Художник изобразил ее в профиль. Так же, как и на акварели Гау, она зачесана на пробор, с косой, свернутой на затылке; лишь длинные локоны, расчесанные на портрете Гау, спускаются

на портрете Райта колечками по обеим сторонам лица. Наталья Николаевна одета в закрытое платье с белым кружевным воротником и с розовым бантом на шее. В ее бумагах сохранилась следующая записка Вяземского: «Надпишите, пожалуйста, на прилагаемой записке адрес художника Райта, того самого, который делает наши портреты... и пошлите ему записку с моим человеком». Благодаря одному альбому, недавно приобретенному Государственным Литературным Музеем, мы можем полностью расшифровать смысл записки. Из этого альбома, подаренного Наталье Николаевне в день ее именин,—26 августа 1841 г., идет публикуемый нами ее акварельный портрет работы Райта. Здесь же имеется портреты П. А. Вяземского, С. Н. Карамзиной, А. Н. Гончаровой-Фризенгоф и трех детей Пушкина—Марии, Александра и Григория. Портреты были сделаны Райтом, судя по дате (1844 г.), в одно время.

Томас Райт, по происхождению англичанин, известный гравер и акварельный живописец, жил в Петербурге с 1822 по 1826 г. После смерти в 1829 г. живописца Дау (на дочери которого Райт был женат), он снова приехал в Россию и с небольшими перерывами прожил здесь до конца жизни—1849 г. Кроме гравирования он выполнял портреты маслом, но чаще делал карандашные рисунки в профиль, расцвечивая их акварелью. Райт рисовал портреты В. А. Жуковского, А. С. Шишкова, Андрея Карамзина (сына историка), Дарии Шиповой (которой посвящено стихотворение Вяземского) и ряда лиц, причастных к литературе 1830—1840-х гг. В альбоме с рисунками Райта, подаренном им самим в Эрмитаж, нашелся портрет Жоржа Дантеса, относящийся, очевидно, к 1834 г. В 1836 же году Райт рисовал Пушкина с натуры. Предназначалась эта зарисовка для прижизненного издания сочинений Пушкина. Следует отметить,

что имя этого художника приходило Пушкину на ум еще в 1830 г., когда он набрасывал профиль Натальи Николаевны на одной из своих рукописей: рядом с этим своим рисунком Пушкин написал «Wright». Не собирался ли Пушкин заказать ему портрет Натальи Николаевны?

XI

В нашем издании помещено шесть прижизненных портретов литературных друзей Пушкина. Самый ранний портрет — по времени его написания — изображает П. Я. Чаадаева в годы его знакомства с Пушкиным. Портрет этот замечателен тем, что он запечатлен в творчестве великого поэта.

Проделав с русской армией поход в Париж, Чаадаев вернулся в 1815 г. в Россию. Полк его квартировал в Царском Селе. Здесь жил их старший друг, Н. М. Карамзин, и они познакомились у него, очевидно, в 1816 г. Во всяком случае это знакомство произошло никак не позже начала 1817 г.,—в одной из хозяйственных книг Лицея в числе посетителей лицеистов 26 мая 1817 г. названы: «Статский советник Карамзин, камер-юнкер Вяземский, Сабуров, Чаадаев, лейб-гвардии гусарского полка порутчики». Они пришли, конечно, чтобы поздравить со днем рождения молодого Пушкина.

Огромное влияние, оказанное Чаадаевым в период их царскосельского общения на политические взгляды и умственное развитие Пушкина,—общеизвестно. Недаром много лет спустя поэт писал Чаадаеву: «Жаль, что не были все время со мной». И в судьбе поэта Чаадаев сыграл видную роль: он принял деятельное участие в хлопотах друзей, благодаря которым Пушкин, вместо ссылки за свои вольнодумные стихи в Сибирь или в Соловецкий монастырь, был переведен в мае 1820 г. на службу в Кишинев. «Грациозный гений Пушкина»

Чаадаев считал одним из доказательств величия русского народа. В те же годы Пушкин записал о Чаадаеве в своем дневнике: «Никогда я тебя не забуду. Твоя дружба мне заменила счастье,— одного тебя может любить холодная душа моя». Так крепко соединила дружба в Царском Селе двух людей, из которых одному было суждено стать «величайшим поэтом России», а второму—«ее сильнейшим философским умом».

Самым ранним памятником этой дружбы является известная царскосельская надпись Пушкина «К портрету П. Я. Чаадаева»:

Он вышней волею небес
Рожден в оковах службы царской.
Он в Риме был бы Брут, в Афинах—Периклес
А здесь он—офицер гусарской.

Четверостишие это предполагает конкретный портрет, на котором Чаадаев изображен в гусарском мундире. Это и есть публикуемый здесь портрет П. Я. Чаадаева.

В 1811 г. Чаадаев определился юнкером в лейб-гвардии Семеновский полк. В рядах этого полка он совершил поход 1812 года. После Бородинского сражения он был произведен в прапорщики. С Семеновским полком он совершил поход на Париж; сюда он вступил с русскими войсками 19 марта 1814 г., в апреле же он перешел поручиком в Ахтырский гусарский полк. Вернувшись в Россию в конце 1814 г., он перешел вскоре (5 апреля 1816 г.) в лейб-гвардии гусарский полк.

На портрете Чаадаев изображен в мундире Ахтырского гусарского полка. Значит, портрет мог быть сделан лишь в 1814 или 1815 г. Ряд данных дают основание предполагать, что портрет сделан во время пребывания Чаадаева в Париже. В эти годы в Чаадаеве, наряду с острым

умом, огромной начитанностью и блестящей образованностью, еще уживались черты светского денди. Жихарев пишет, что Чаадаев в эти года был «отменно красив и слыл одним из наиболее светских, а может быть и самым блестящим из молодых людей в Москве». Таким же он был по переезде в Петербург, т. е. в годы знакомства с Пушкиным: «Е. Н. Орлова... знавшая как свои пять пальцев все тогдашние положения петербургского общества, сказывала мне, что в эти годы Чаадаев со своими репутацией, успехами, знакомствами, умом, красотою, модной обстановкой, библиотекой, значущим участием в масонских ложах, был неоспоримо, положительно и без всякого сравнения самым видным, самым заметным и самым блистательным из всех молодых людей в Петербурге». Особо Жихарев отмечает одну черту Чаадаева,— его пристрастие к красивым одеждам: «Необходимо упомянуть... о необычайном изяществе его одежды. Одевался он, можно положительно сказать, как никто... Разным портным, сапожникам, шляпных дел мастерам и тому подобным лицам, он платил очень много и гораздо больше, нежели следовало, беспрестанно переменяя платье... Очень много я видел людей одетых несравненно богаче, но никогда, ни после, ни прежде, не видал никого, кто был бы одет прекраснее и кто умел бы столько достоинством и грацией своей особы придавать значение своему платью... Искусство одеваться Чаадаев возвел почти на степень исторического значения». Страсть к нарядным одеждам влекла его к эффектному гусарскому костюму,—в этом и была едва ли не единственная причина его перехода в Ахтырский гусарский полк. Об этом существует прямое свидетельство его однополчанина, вступившего в одно время с ним в 1811 г. в Семеновский полк, будущего декабриста М. И. Муравьева-Апостола: «П. Я. Чаадаев вышел из Семеновского полка

в Париже единственно для того, чтобы надеть гусарский мундир. Он вступил в Ахтырский полк. В 1814 г. Чаадаев во время нашего пребывания в Париже жил с П. А. Фридрихсом, о котором рассказывал, что тот делал выписки Флориана. Он жил с Фридрихсом собственно для того, чтобы перенять щегольский шик носить мундир. В 1811 году мундир Фридрихса, ношенный в продолжение трех лет, возили в Зимний дворец, на показ». Чаадаев, надев в Париже блестящий гусарский мундир, конечно, захотел увековечить себя в нем. И именно в Париже, на «родине художников», это было сделать легче, чем где бы то ни было. Это заставляет отнести создание портрета к парижскому периоду жизни Чаадаева.

На царскосельской квартире Чаадаева Пушкин и увидел этот миниатюрный портрет маслом, который был создан в то время, когда Чаадаева еще «тешил обман» «любви к царю и гордой славы». И если бывший кандидат в флигель-адъютанты Александра I еще гордился в 1814 г. своим блестящим гусарским мундиром и хвастался своим портретом, то к 1817 г. этот мундир был уже «оковами службы царской». Именно к этому портрету Пушкин написал свое замечательное четверостишие.

Дальнейшая судьба этого портрета туманна. До конца жизни Чаадаева портрет хранился у него. У Чаадаева его видел М. Н. Лонгинов, который пишет в своих воспоминаниях о «столь знакомом нам портрете Чаадаева в гусарском мундире». Вместе с рукописями и книгами Чаадаева, после его смерти этот портрет перешел к его племяннику, М. И. Жихареву. В письме к М. Я. Чаадаеву, Жихарев пишет 20 декабря 1865 г.: «При издании в свете тетради [с биографией Чаадаева, им написанной], я бы желал присоединить портрет Петра Яковлевича в нескольких экземплярах. Два таковых у меня есть, именно его изображение в мундире гусарского Ахтыр-

ского полка и другое совсем в позднейшее время». Через год Жихарев передал эти портреты в Румянцевский Музей. Об этом он пишет 4 ноября 1866 г. в неизданном письме к тому же М. Я. Чаадаеву: «Оба портрета Чаадаева масляными красками, один в гусарском платье, другой, писанный гораздо спустя здесь в Москве в 1842 г., также будут навсегда находиться в Музее Румянцевском и туда уже отданы». Затем следы портрета теряются, так как из Музея он был, очевидно, выкраден. Где портрет находился до 1915 г.—неизвестно. В этом году он попал пушкинисту Н. Лернеру. В 1933 г. портрет был им продан в Государственный Литературный Музей. И лишь теперь в нашем издании появляется впервые в красках этот портрет «одного из лучших друзей Пушкина».

XII

Первым в ряду русских литераторов, которым Пушкин-лицеист подражал в ранние годы своей поэтической деятельности, был К. Н. Батюшков. Для формирования творчества Пушкина поэзия Батюшкова имела большое значение. Уже в первом пушкинском послании «К Батюшкову» (1814 г.), написанном до их личного знакомства, видно восторженное отношение Пушкина к своему заочному учителю. В значительной степени оно увеличилось, когда они познакомились. Произошло это, очевидно, 8 января 1815 г., когда Пушкин на экзаменах в Лицее при переходе на старший курс читал в присутствии Державина «Воспоминания в Царском Селе». В результате этого знакомства и родилось второе послание Пушкина к «Батюшкову», в котором можно найти следы их литературных споров о назначении поэта.

Одним из первых Батюшков оценил «великий» поэтический талант Пушкина. В письмах Батюшкова этих

лет звучит тревога за правильность пути дальнейшего развития дарования молодого поэта: «Сверчок что делает?—спрашивает он в 1818 г. А. И. Тургенева.—Кончил ли свою поэму? Не худо бы его запереть в Геттинген и кормить года три молочным супом и логикою. Из него ничего не будет путного, если он сам не захочет; потомство не отличит его от двух однофамильцев, если он забудет, что для поэта и человека должно быть потомство... Как ни велик талант Сверчка, он его промотает, если... Но да спасут его Музы и молитвы наши».

В дни знакомства Пушкина с Батюшковым и рисовал Кипренский воспроизводимый нами портрет. На нем поэт изображен в кресле у стола в мечтательной позе. Рисунок этот—один из лучших карандашных образцов первого мастера живописного романтизма в русском искусстве. Познакомились они в доме А. Н. Оленина, где Кипренский встречался почти со всеми литературными знаменитостями того времени, которых портретировал. Едва ли другой художник пушкинской поры был так близок к писателям своей эпохи, как Кипренский. Его кисть и карандаш запечатлели целую галлерею писателей,—Пушкина, Вяземского, Крылова, Лобанова, Дениса Давыдова, Гнедича, Жуковского, Шишкова, Уварова, Козлова, Оленина, Хвостова... В «Послании к А. И. Тургеневу» Батюшков вспоминает о Кипренском, рисующем писателей на даче А. Н. Оленина «Приютино», где собирались люди литературы и искусства:

Есть дача за Невой
Верст двадцать от столицы,
У Выборгской границы,
Близь Парголы крутой...
Поэт, лентяй, счастливец
И тонкий философ,
Мечтает там Крылов

Под тению березы
О басенных зверях
И рвет Парнасски розы
В Приютинских лесах.
И Гнедич там мечтает
О греческих богах,
Меж тем как замечает
Кипренский лица их
И кистию чудесной,
С беспечностью прелестной,
Вандиков ученик,
В один крылатый миг
Он пишет их портреты.

За несколько недель до написания Кипренским его портрета Батюшков напечатал в «Сыне Отечества» статью «Прогулка в Академию Художеств», в которой писал о художнике: «С каким удовольствием смотрели мы на портреты г. Кипренского, любимого живописца нашей публики. Правильная и необыкновенная приятность в его рисунке, свежесть, согласие и живость красок,—все доказывает его дарование, ум и вкус нежный, образованный».

В 1816 г. Кипренский выехал за границу. В «Письме из Рима», адресованном президенту Академии Художеств А. Н. Оленину и напечатанном в 1817 г. в «Сыне Отечества», Кипренский, прерывая рассказ о своей жизни за границей, вспоминает петербургских друзей, в том числе и Батюшкова: «Вот я на дрожках приехал на Васильевский остров: здравствуйте, любезная Академия Художеств! Потом еду через Исаакиевский мост, сердце радуется при виде Невы и строением Манежа, долго иду по чистому бульвару и все любуюсь Адмиралтейством, останавливаюсь у Зимнего дворца..., взглядываю на строение биржи и оттуда еду на Невский проспект; за-

езжаю в Миллионную к С. С. Уварову, встречаю у него А. И. Тургенева и г-на Жуковского... Отсюда везите меня поскорее к А. Н. Оленину... верно теперь у вас И. А. Крылов и Н. И. Гнедич... будете кланяться от меня Н. М. Карамзину, Н. М. Муравьеву и г-ну Батюшкову... Не забываю и князя хороших комедий [А. А. Шаховского] и громомечущего г-на Греча. Г-ну Лобанову, А. И. Ермолову и г-ну Востокову кланяюсь».

В 1818 г. за границу отбыл Батюшков. В Риме он еще больше сдружился с Кипренским. В 1819 г. Батюшков сообщал А. Н. Оленину: «Забыл сказать несколько слов о Кипренском и Матвееве. Первый еще не писал Аполлона и едва ли писать его станет, разве из упрямства. Но он делает честь России поведением и кистью—в нем-то надежда наша».

В 1821 г. рисунок Кипренского был гравирован И. В. Ческим и приложен к первой части «Нового собрания образцовых русских сочинений и переводов в стихах, вышедших в свет от 1816 по 1821 г.» Тогда же—9 февраля—А. И. Тургенев послал один из первых оттисков этой гравюры Вяземскому: «Посылаю тебе лик Батюшкова, avant la lettre; делан с портрета, принадлежащего сестре его, для образчиков Воейкову». Другую гравюру сделал с этого же портрета в 1883 г. И. П. Пожалостин; она была приложена к первому тому сочинений К. Н. Батюшкова, изданных в 1887 г. В 1935 г. рисунок поступил в Государственный Литературный Музей.

XIII

Немногочисленны портреты Грибоедова, писанные с натуры; их существует на свете едва ли не три, при чем ни один из авторов этих портретов в точности неизвестен, так как портреты эти не подвергались детальному обследованию. Хранящийся же в Государственном

Литературном Музее прижизненный портрет Грибоедова бесспорно является лучшим его изображением.

Грибоедов никогда не был близким другом Пушкина. Великий поэт сам намеками объясняет причины этого в «Путешествии в Арзрум». Но они высоко ценили друг друга. «Это один из самых умных людей в России»,— сказал Ксенофонту Полевому о Грибоедове Пушкин. Творчество Пушкина Грибоедов оценил уже в 1815 г., познакомившись с его лицейскими стихами. С «Горе от ума» Пушкин познакомился по рукописи вскоре после завершения комедии: она была привезена ссыльному поэту 11 января 1825 г. декабристом Пущиным в Михайловское. Комедия произвела на Пушкина большое впечатление, хотя он «слушал Чацкого, но только один раз, и не с тем вниманием, коего он достоин». Через две недели он дал о ней подробный отзыв в письме к декабристу Бестужеву: «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным. Следственно не усуждаю ни плана, ни завязки, ни приличий комедии Грибоедова. Цель его—характеры и резкая картина нравов. В этом отношении Фамусов и Скалозуб превосходны... Теперь вопрос: в комедии «Горе от ума» кто умное действующее лицо? Ответ: Грибоедов». Дальше Пушкин называет «Горе от ума» «прелестной комедией» и заканчивает: «о стихах я не говорю: половина—должны войти в пословицы... Слушая его комедию я не критиковал, а наслаждался». В написанном тогда же письме к Вяземскому Пушкин повторяет: «Читал я Чацкого—много ума и смешного в стихах... Грибоедов очень умен».

С неменьшим вниманием следил Грибоедов за творчеством Пушкина. «Когда будешь в Москве, попроси Чаадаева и Каверина, чтобы прислали мне трагедию Пушкина „Борис Годунов“»,—пишет из Тифлиса 9 де-

кабря 1826 г. Грибоедов С. Н. Бегичеву, хотя трагедия в печати еще не появлялась. «Желал бы иметь целого „Годунова“,—пишет Грибоедов 16 апреля 1827 г.— Повеса Лев Пушкин здесь, но не имел ко мне достаточно внимания, и не привез мне братнина манускрипта. Зато я принял его по неприятельски: велел принести пистолеты и во все время, что он у меня сидел, стрелял в дверь моей комнаты, пробил ее насквозь сверху до низу, и Льва с пальбой отпустил в полк на юнкерство». Прибыв в 1828 г. в Петербург, Грибоедов вместе с Мицкевичем 16 мая присутствовал на чтении Пушкиным «Годунова» у Лаваль.

В «Путешествии в Арзрум» Пушкин так вспоминал Грибоедова: «Я познакомился с Грибоедовым в 1817 г. Его меланхолический характер, его озлобленный ум, его добродушие, самые слабости и пороки, неизбежные спутники человечества, все в нем было необыкновенно привлекательно. Рожденный с честолюбием, равным всем его дарованиям, долго был он опутан сетями мелочных нужд и неизвестности. Способности человека государственного оставались без употребления; талант поэта был не признан; даже его холодная и блестящая храбрость оставалась некоторое время в подозрении. Несколько друзей знали ему цену и видели улыбку недоверчивости, эту глупую несносную улыбку, когда случалось им говорить о нем, как о человеке необыкновенном... Жизнь Грибоедова была затемнена некоторыми облаками: следствие пылких страстей и могучих обстоятельств. Он почувствовал необходимость расчесться единожды навсегда с своею молодостью и круто поворотить свою жизнь. Он простился с Петербургом и, с праздной рассеянностью, уехал в Грузию, где пробыл восемь лет в уединенных неусыпных занятиях. Возвращение его в Москву в 1824 г. было переворотом в его судьбе и на-

чалом беспрерывных успехов. Его рукописная комедия «Горе от ума» произвела неописанное действие и вдруг поставила его на ряду с первыми нашими поэтами».

Самый ранний из бесспорных прижизненных портретов Грибоедова, очевидно, тот, который вделан в переплет списка «Горе от ума», подаренного им Булгарину с надписью: «Горе мое поручаю Булгарину». В своих воспоминаниях Булгарин пишет об этом портрете: «В 1824 г., в мае, Грибоедов получил позволение отправиться за границу на излечение болезни; но прибыв в Петербург, остался там и прожил около года. В это время упросил я его, позволить списать с себя портрет собственно для меня. Это единственный портрет его». Кто автор этого портрета, писанного цветными карандашами, неизвестно; приписывается он Робильяру. С некоторой долей вероятия, но без всяких конкретных данных, может быть отнесен к прижизненным портретам рисунок, приписываемый Горюнову. И, наконец, бесспорен публикуемый нами акварельный портрет Грибоедова. Впервые воспроизведший его в первом томе академического издания Грибоедова Н. К. Пиксанов приписал его В. Д. Мошкову. Эта атрибуция бесспорно верная. На портрете имеется надпись старинным почерком: «Грибоедов, списанный за два года до смерти, 32-х лет». Грибоедов родился 4 января 1795 г. Убит он был 30 января 1829 г. Тридцать два года ему исполнилось в 1827 г. Весь этот год он провел на Кавказе,—приехал он сюда 3 сентября 1826 г., уехал же отсюда в Петербург в марте 1828 г. Значит, портрет написан на Кавказе. Весь 1827 г. Грибоедов был в распоряжении Паскевича. В апреле по его предписанию Грибоедов принял в свое ведение заграничные сношения с Турцией и Персией, а в июле Грибоедов отправился в персидский лагерь для переговоров с Аббас-Мирзой. 21 ноября в Дейкаргане была заключена кон-

венция перемирия между Паскевичем и Аббас-Мирзой, а 10 февраля 1828 г. в Туркманчае был заключен мир с Персией. Эти два события, в которых принимал деятельное участие Грибоедов, были запечатлены на полотне прикомандированным к армии Паскевича художником В. Д. Мошковым. Он и сделал в те же месяцы акварельный портрет Грибоедова, очень схожий с его изображениями, имеющимися на обеих картинах.

Еще одно побочное доказательство принадлежности портрета кисти Мошкова можно извлечь из недавно обнародованной находки в Зугдидском Музее (Грузия). Много лет назад от потомков свояка Грибоедова, Давида Дадиани, туда поступил акварельный портрет Грибоедова, весьма схожий с публикуемым нами, а также картина Мошкова «Переселение армян из Персии в русские пределы в 1828 г.» Картина также написана акварелью, при чем манера письма ее и портрета Грибоедова наглядно свидетельствуют о том, что автором обеих работ является один и тот же художник.

Деятельность В. Д. Мошкова, как художника-баталиста, тесно связана с Кавказом годов пребывания здесь Грибоедова. Приобретя известность после написания картины «Лейпцигское сражение», Мошков был приглашен на Кавказ для того, очевидно, чтобы «не померкнула заря достопамятных событий Персидской и Турецкой войн». Мошков сделал много зарисовок отдельных эпизодов Персидской кампании, главное назначение которых состояло в поднятии патриотического духа в армии и в тылу. В архиве начальника штаба армии Паскевича В. Д. Вольховского, хранящемся в Тбилиси, имеется неизданное письмо В. Д. Мошкова от 26 июля 1828 г. из Хоя, в котором он пишет: «Рисунки о персидском походе готовы, стоит их только издать, скажите об этом графу Паскевичу». В эти годы Мошков часто встре-

чался с Грибоедовым и, конечно, имел возможность зарисовать его в домашнем виде.

XIV

Ни к одному поэту своего поколения Пушкин не относился так неизменно восторженно, как к Е. А. Боратынскому. Действительно, Боратынский был едва ли не самым значительным представителем пушкинской плеяды. Отзывы Пушкина о нем всегда на редкость положительны,—стихи, статьи и письма великого поэта пестрят одобрительными мнениями о творчестве Боратынского. Три послания посвятил Пушкин Боратынскому, из них в последнем поэт прямо заявляет:

Стих каждый повести твоей
Звучит и блещет как червонец.

Дважды Пушкин упоминает его в «Евгении Онегине», характеризует в первом «Послании цензору» и в «Черепе», неоднократно цитирует его стихи и ставит их эпиграфами в своих произведениях и, наконец, издает под одной обложкой «Графа Нулина» с «Балом» Боратынского. «Наш первый элегический поэт», «прелестный талант», «никто более Боратынского не имел чувства в своих мыслях и вкуса в своих чувствах», «никогда не старался Боратынский малодушно угождать господствующему вкусу и требованиям мгновенной моды, никогда не прибегал к шарлатанству, преувеличению для произведения большого эффекта», «верность ума, чувства, точность выражения, вкус, ясность и стройность»—вот как характеризует Пушкин творчество Боратынского в своих статьях. Письма Пушкина насыщены восторженными оценками произведений Боратынского: «Каков Боратынский?! Признайся, что он превзойдет и Парни и Батюшкова, если

впредь зашагает, как шагал до сих пор. Ведь 23 года счастливцу!»—пишет Пушкин Вяземскому; «Боратынский—прелесть и чудо. После него никогда не стану печатать своих элегий»,—пишет он А. А. Бестужеву; «Вот новая поэма Боратынского. Это—образец грациозности, изящества и чувства. Вы будете от нее в восторге»,—пишет поэт П. А. Осиповой. «Про Боратынского стихи при нем нельзя было и говорить ничего дурного»,—вспоминал позже С. П. Шевырев.

Боратынский относился к своему великому другу со значительным спокойствием, если не сказать с холодной сдержанностью. На три послания Пушкина он ничем не ответил и лишь после его смерти он посвятил ему мало выразительное восьмистишие. Это дало основание некоторым критикам говорить о зависти таланта к гению, о том, что Боратынский в жизни Пушкина сыграл роль Сальери и что для образа Сальери Пушкин взял черты характера Боратынского. В этих предположениях имеется, конечно, некоторое преувеличение, но не может быть и речи о том, что Боратынский взаимно платил Пушкину восторженностью. Большинство отзывов Боратынского в его письмах о произведениях Пушкина—отрицательны. Так об «Онегине» он пишет: «это произведение носит на себе печать первого опыта, характеры его бледны». О «Царе Салтане» он пишет: «Меня сказка Пушкина вовсе не удовлетворила». А ближайший друг Пушкина Нащокин так характеризует отношение Боратынского к Пушкину: «Боратынский не был с ним искренен, завидовал ему, радовался клевете на него, думал ставить себя выше его глубокомыслием, чего Пушкин в простоте и высоте своей не замечал». В некоторых отзывах Боратынского о Пушкине можно найти и элементы зависти.

Эти чувства ощущаются в откликах Боратынского на

опубликование известной гравюры Уткина в «Северных Цветах»: «Портрет твой в «Северных Цветах» чрезвычайно похож,—пишет он Пушкину в начале 1828 г.,—и прекрасно гравирован. Дельвиг дал мне особый оттиск». А в неизданном письме к издателю «Северных Цветов» А. А. Дельвигу Боратынский прямо пишет в конце 1828 г.: «Северные Цветы» твои будут великолепны. Приложишь ли мой портрет, как имел намерение? Признаюсь, это было бы приятно моему самолюбию». Но в «Северных Цветах» портрет Боратынского не появился,—поэтому он решил, очевидно, приложить свой портрет к изданию своих произведений. Это, быть может, и явилось одной из причин заказа им художнику Филиппу Берже своего портрета. Другая причина та же, что была при заказе Пушкиным портрета Жану Вивьену: Боратынский обещал подарить своему другу Киреевскому свое изображение. Судя по надписи на портрете, Берже рисовал Боратынского в декабре 1832 г. Боратынский в это время находился в Москве. В следующем году Берже рисовал Киреевского. В письме к Киреевскому Боратынский спрашивает его 4 августа 1833 г.: «Недавно тебя видели у Берже. Это с твоей стороны очень мило. Похож ли твой портрет и скоро ли ты мне пришлешь его?» Получил же он его лишь в октябре, так как 15 числа он пишет Киреевскому: «Сердечно благодарю тебя за твой подарок. Я получил твой портрет. Он похож и даже очень; но, как все портреты и все переводы,—неудовлетворителен. Странно, что живописцы, занимающиеся исключительно портретом, не умеют ловить налету, во время разговора, настоящей физиономии оригинала и списывают только пациента. Я помню бездушную систему Берже, объясненную мне им самим. По его мнению, портретный живописец не должен давать волю своему воображению, не должен толковать своевольно

списываемое лицо, но аккуратно следовать всем материальным линиям и доверить сходство этой точности. Он и здесь был верен своей системе, отчего твой портрет может привести в восхищение всех людей, которые тебя знают не так особенно, как я, а меня оставляет весьма довольным присылкой, но недовольным живописцем». По отзыву С. Д. Полторацкого, портрет Боратынского работы Берже—«уродливый», сын же поэта Л. Е. Боратынский считал портрет «далеким от сходства».

Акварелист и миниатюрист Филипп Берже начал работать в России с 1804 г. Он был близок к некоторым литературным и художественным кругам Петербурга и Москвы. Так, в 1828 г. он рисовал Адама Мицкевича: «Берже дай 75 руб. ассигнациями, чтобы он выполнил за мой счет три портрета для Соболевского, Полевого и Красовского. Сделай это быстро, так как я обещал, а то будет казаться, что я жалел денег»,—писал Мицкевич своему другу Киприану Дашкевичу 20 мая 1828 г., на следующий день после своего отъезда из Москвы в Петербург. Кроме изображений Боратынского и Киреевского он выполнил портреты известной трагической актрисы Екатерины Семеновой, музыканта И. Г. Мюллера, приятельницы Пушкина Екатерины Ушаковой, писательницы М. С. Жуковой; к ее книге «Очерки Южной Франции и Ниццы» он сделал ряд иллюстраций. Берже прожил в России до 1844 г., давал здесь уроки рисования, писал портреты. Он часто ездил на родину, где неоднократно выставлялся в «Салоне». Отличаясь сходством, портреты Берже часто страдают сухостью исполнения.

В 1835 г. Боратынский выпустил первую часть своих стихотворений. Сюда он приложил гравюру Е. Скотникова с портрета Берже. Так как художник подписал

портрет Боратынского инициалами Ph. B., при чем *Ph* написано так, что может читаться как латинское *Ch*, то Скотников на гравюре написал «ри. К. Б.». Это дало основание Д. А. Ровинскому решить, что автор портрета—К. Брюллов. И, несмотря на то, что в литературе о Брюллове не было ни малейших данных о том, что он писал портрет Боратынского, Ровинский написал, что гравюра сделана с рисунка Брюллова. Вслед за Ровинским биограф Брюллова А. И. Сомов внес это указание в список «гравюр и литографий с произведений Карла Брюллова». В Мурановском архиве есть прямое свидетельство о том, что Брюллов не рисовал Боратынского при жизни. В неизданном письме к Н. В. Путяте от 12 августа 1844 г. вдова поэта, перечисляя прижизненные изображения его, которые пригодились бы для написания его посмертного портрета, выражает лишь надежду, что Брюллов, знавший поэта, согласится сделать эту работу: «Если Соболевский вернулся, попросите его написать от своего имени Киреевскому и попросите у него на некоторое время портрет Берже. Соболевский говорил нам, что у него есть портрет Вивьена, довольно схожий. Портрет Гордона и при нем маска помогут, может быть, сделать бюст или схожий портрет; может быть даже Брюллов, который его знал, возьмется за это, но нужно соединить все эти портреты. Займитесь этим, мои дорогие друзья». В 1925 г. на ошибку Ровинского обратил внимание Н. И. Тютчев, логично поставивший в связь гравюру Скотникова с оригиналом Берже. Тем не менее, в 1935 г. Н. Лернер, которому осталось неизвестным это указание Н. И. Тютчева, высказал необоснованное предположение, что «автора надо искать в семье Боратынских». Теперь можно считать окончательно выясненным вопрос об авторстве публикуемого нами портрета Боратынского.

XV

Через всю жизнь Пушкина проходит его дружба с В. А. Жуковским. Она имела огромное благотворное влияние на жизненную судьбу великого поэта,—и он платил за это Жуковскому истинным почитанием и большой любовью.

Жуковский сразу оценил гений Пушкина. И если в лицейские годы он—с немалым основанием—считал себя учителем молодого поэта, то в 1818 г., получив пушкинское стихотворное послание, он писал Вяземскому: «Чудесный талант! Какие стихи! Он мучит меня своим даром, как привидение». А в 1820 г. по прочтении «Руслана и Людмилы» Жуковский считал себя уже побежденным: «Победителю ученику от побежденного учителя в тот высокоторжественный день, в который он окончил свою поэму „Руслан и Людмила“»,—написал Жуковский на своем портрете, присланном им Пушкину. Очень скоро критики заметили, что Пушкин перерос Жуковского: «В Пушкине ничего нет Жуковского; но между тем Пушкин есть следствие Жуковского»,—писал Вяземский в 1825 г. В те же годы Жуковский неустанно твердил Пушкину: «Ты имеешь не дарование, а Гений... Ты рожден быть великим поэтом», и оберегал его, как мог, вплоть до хлопот об освобождении от ссылки. Трогательная забота и неизменное внимание к заботам Пушкина никогда не покидали Жуковского. П. И. Бартенев с правом мог заявить: «Жуковский в течение всей жизни охранял и лелеял Пушкина своей заботой».

Еще в лицейские годы Пушкин в ряде посланий воспел Жуковского. Пушкин уже тогда уверенный, что

Его стихов пленительная сладость
Пройдет веков завистливую даль,

до конца своей жизни очень высоко ценил творчество Жуковского, считая его одним из величайших русских поэтов. «Жуковский имел решительное влияние на дух нашей словесности», — поучал Пушкин в 1825 г. К. Ф. Рылеева. «Чертовски-небесная душа»,—часто говорил Пушкин о Жуковском. В трудные минуты своей жизни Пушкин обращался за советом и помощью к Жуковскому,—и в дни, когда разыгралась преддуэльная трагедия, Пушкин нашел у Жуковского поддержку.

Жуковский прожил долгую жизнь (почти 70 лет). Среди людей искусства России и Запада у него были большие связи. Их результатом и явилось то огромное количество портретов Жуковского, которое дошло до наших дней. Одно из самых интересных изображений Жуковского воспроизводится в этом издании, сделано оно художником Г. Р. Рейтерном в 1834 г. Художник задался целью передать в этом портрете романтизм поэзии Жуковского: поэт дан в живописной обстановке на фоне тихого залива, романтических руин и декоративной зелени. От картины веет элегическим спокойствием.

Своеобразна биография этого художника. Уроженец Лифляндии, он до девятнадцати лет прилежно занимался рисованием у профессора Зенфа в Дерпте. Участвуя в «освободительном походе» против Наполеона, Рейтерн сражался в «битве народов» под Лейпцигом, где потерял правую руку. На обратном пути в 1814 г. Рейтерн познакомился с Гёте; в дневнике последнего есть запись о «прекрасном русском с одной рукой». Встреча эта была знаменательна. Как передавал Рейтерн своим детям, «Гёте был необыкновенно мил, отечески сердечен. Рейтерн решился попросить Гёте высказаться, что он думает и чувствует среди окружающей природы (встреча произошла в саду). Гёте согласился. Рейтерн не помнит точно слов, но ему самому тут впервые открылись глаза

на окружающее, на царящий в нем закон». Рейтерн после этого разговора впервые почувствовал себя не офицером, а художником. Вскоре он научился рисовать левой рукой. В 1826 г. он познакомился в Эмсе с Жуковским и очаровал его своими акварелями. В следующем году они совершили совместное путешествие по Европе. В их сближении большую роль сыграло и то, что Жуковский много рисовал сам. Тогда же они вместе посетили Гёте. В письме к жене от 5 сентября 1826 г. Рейтерн подробно пишет о своих разговорах с Гёте об искусстве и приводит отзывы великого писателя об его рисунках (все это подтверждается записями в дневниках Гёте): «Гёте указал мне путь художника для всей моей будущей жизни; мне обещан им несомненный успех, если только я так же буду продолжать видеть природу... О моих работах Гёте выразился следующим образом: „Во всех ваших рисунках не нахожу ничего, что вы могли бы устранить: во всем—ясно созерцаемая природа, верное чувство ее, восприятие характерного и прекрасного. Всюду чутье композиции, а там, где вы применили краски, я вижу насыщенные цвета, и прекрасно то, что вы не боитесь брать их так ярко, как являет их нам природа“... Жуковский был совершенно взволнован тем признанием, которое мои работы нашли у Гёте, и вместе со мною испытывал счастье найти такого судью и покровителя». Вплоть до смерти Гёте Рейтерн общался с ним, посылал ему на просмотр портфели со своими рисунками. Мнения и советы Гёте наложили отпечаток на весь творческий путь художника. В дальнейшем Жуковский много путешествовал вместе с Рейтерном и окончательно с ним подружился. За портрет Жуковского, воспроизводимый нами, Академия Художеств признала Рейтерна «назначенным» художником, а за другую картину вскоре дала ему звание академика. В 1841 г. Жуковский женился

на дочери Рейтерна. Художник пережил поэта на тринадцать лет: Рейтерн умер в 1865 году.

XVI

Ближайшего литературного соратника Пушкина, поэта и критика П. А. Вяземского, связывали с ним близость литературных вкусов, общность культурных интересов и тесная дружба. Общения их начались еще в годы пребывания Пушкина в Лицее и не прекращались ни на один месяц до последнего дня жизни великого поэта. Ни один из друзей его не мог бы похвастаться таким количеством стихотворных обращений, каким Пушкин одарил Вяземского. Их переписка (от которой сохранилось до восьмидесяти писем Пушкина,—в действительности их было много больше)—самая значительная и самая яркая часть эпистолярного наследия великого поэта. В его рукописях не редки наброски профилей Вяземского. Как никого из своих друзей-поэтов, Пушкин цитирует стихи Вяземского в своих произведениях. Вяземский очень высоко ценил Пушкина и неизменно выступал защитником его литературных позиций, начиная с известного предисловия к «Бахчисарайскому фонтану», выпущенному в свет Вяземским. В 1820-х гг. Вяземский находился в резкой оппозиции к царизму, он ненавидел российское самодержавие,—эти его взгляды бесспорно влияли на Пушкина. Вяземский, не стесняясь, указывал на политические ошибки Пушкина.

Публикуемый нами портрет Вяземского был сделан Кипренским во время второго заграничного периода его жизни. Вернувшись после первого пребывания за границей, Кипренский, несмотря на то, что творчество его уже находилось на ущербе, создал в России в 1823—1828 гг. ряд своих шедевров,—портреты Альбрехта, Шереметева,

Шишмаревых, Телешовой, Пушкина. Общеизвестно пушкинское послание Кипренскому, написанное в 1827 г.:

Любимец моды легкокрылой,
Хоть не британец, не француз
Ты вновь создал, волшебник милый,
Меня, питомца чистых Муз,—
И я смеюся над могилой,
Ушел навек от смертных уз.
Себя как в зеркале я вижу,
Но это зеркало мне льстит.
Оно гласит, что не унижу
Пристрастья важных Аонид.
Так Риму, Дрездену, Парижу
Известен впредь мой будет вид.

В следующем году Кипренский снова уехал за границу и на этот раз навсегда. Этот период его творчества характеризуется резкой упадочностью. Живопись его делается лощеной, сухой, и лишь в его рисунках этого периода виден первоклассный мастер. Карандашный портрет Вяземского, нами публикуемый, может быть причислен к ряду лучших рисунков Кипренского. Этот рисунок вызывает в памяти замечательное четверостишие Пушкина, обращенное к зарисовке Вяземского, сделанной другим художником:

Судьба свои дары явить желала в нем,
В счастливом баловне соединив ошибкой
Богатство, знатный род с возвышенным умом
И простодушие с язвительной улыбкой.

Кипренский нарисовал Вяземского в 1835 г. в Риме. Весьма возможно, что они встретились на вилле Вол-

конской, где собирались русские писатели, художники и музыканты, наезжавшие в те годы в Рим. Создание рисунка совпало с семейным несчастием у Вяземского: 11 марта здесь умерла дочь Вяземского, горячо им любимая. 17 марта Кипренский подарил Вяземскому этот карандашный портрет, а 10 апреля Вяземский уехал из Рима, увезя с собой рисунок, который до последнего времени хранился в его имении Остафьево.

И. Зильберштейн

ПЕРЕЧЕНЬ РЕПРОДУКЦИЙ

1. А. С. Пушкин. Рисунок карандашом Ж. Вивьена, 1826 г.
2. А. С. Пушкин. Этюд маслом на дереве В. Тропинина, 1827 г.
3. А. С. Пушкин. Портрет маслом В. Тропинина, 1827 г.
4. А. С. Пушкин. Литография Г. Гиппиуса из альбома «Современники», 1828 г.
5. А. С. Пушкин. Акварель П. Соколова, 1830 г.
6. И. А. Крылов, А. С. Пушкин, В. А. Жуковский и Н. И. Гнедич. Этюд маслом к картине «Парад на Марсовом Поле» Г. Чернецова, 1832 г.
7. А. С. Пушкин. Портрет маслом К. П. Мазера, 1839 г.
8. А. С. Пушкин в гробу. Картина маслом А. Козлова, 1837 г.
9. Н. Н. Пушкина. Акварель В. Гау, 1844 г.
10. Н. Н. Пушкина. Акварель Т. Райта, 1844 г.
11. А. С. Грибоедов. Акварель В. Мошкова, 1827 г.
12. К. Н. Батюшков. Рисунок карандашом О. Кипренского, 1815 г.
13. П. Я. Чаадаев. Портрет маслом работы неизвестного художника, 1814 г.
14. Е. А. Боратынский. Акварель Ф. Берже, 1832 г.
15. В. А. Жуковский. Акварель Г. Рейтерна, 1834 г.
16. П. А. Вяземский. Рисунок карандашом О. Кипренского, 1835 г.

К СТОЛЕТИЮ СМЕРТИ А. С. ПУШКИНА
1837 — 1937

А. С. ПУШКИН
Рисунок карандашом
Ж. Вивьена, 1826 г.

A. S. POUCHKINE
Dessin au crayon par
J. Vivienne, 1826.

К СТОЛЕТИЮ СМЕРТИ А. С. ПУШКИНА

1837 — 1937

А. С. ПУШКИН

В. Тропинина, 1827 г.

A. S. POUCHKINE

W. Tropinine, 1827.

К СТОЛЕТИЮ [illegible]
[illegible]

А. С. ПУШКИН
Портрет маслом
В. Тропинина, 1827 г.

A. S. POUCHKINE
Portrait à l'huile par
W. Tropinine, 1827.

К СТОЛЕТИЮ СМЕРТИ А. С. ПУШКИНА

1837 — 1937

А. С. ПУШКИН
Литография Г. Гиппиуса из альбома „Современники".
1828 г.

A. S. POUCHKINE
Lithographie de G. Hippius pour l'album „Les Contemporains".
1828.

А. С. ПУШКИН

Акварель П. Соколова (1836)

К СТОЛЕТИЮ СМЕРТИ А. С. ПУШКИНА
1837 — 1937

И. А. КРЫЛОВ, А. С. ПУШКИН, В. А. ЖУКОВСКИЙ и Н. И. ГНЕДИЧ
Этюд маслом к картине „Парад на Марсовом Поле" Г. Чернецова. 1832 г.

I. A. KRYLOFF, A. S. POUCHKINE, V. A. JOUKOFFSKI et N. I. GNÉDITCH
Etude à l'huile faite pour le tableau „Parade au Champ de Mars" par G. Tchernetzoff. 1832.

К СТОЛЕТИЮ СМЕРТИ А. С. ПУШКИНА

1837 — 1937

А. С. ПУШКИН

Портрет работы К. П. Мазера.

1839 г.

A. S. POUCHKINE

Portrait [illegible] C. P. Mazer.

1839.

К СТОЛЕТИЮ СМЕРТИ А. С. ПУШКИНА
1837 — 1937

A. Kozloff,

К СТОЛЕТИЮ СМЕРТИ А. С. ПУШКИНА
1837 — 1937

Н. Н. ПУШКИНА
Акварель В. Гау. 1841 г.

N. N. POUCHKINE
Aquarelle par W. Hau. 1841.

К СТОЛЕТИЮ СМЕРТИ А. С. ПУШКИНА
1837 1937

Н. Н. ПУШКИНА
Акварель Т. Райта, 1844 г.

N. N. POUCHKINE
Aquarelle par Th. Wright, 1844.

№ 10

К СТОЛЕТИЮ СМЕРТИ А. С. ПУШКИНА

1837 — 1937

А. С. ГРИБОЕДОВ

A. S. GRIBOEDOFF

К СТОЛЕТИЮ СМЕРТИ А. С. ПУШКИНА

1837 — 1937

К. Н. БАТЮШКОВ

Рисунок карандашом О. Кипренского. 1815 г.

K. N. BATIOUCHKOFF

Dessin au crayon par O. Kiprensky, 1815.

К СТОЛЕТИЮ СМЕРТИ А. С. ПУШКИНА
1837 — 1937

П. Я. ЧААДАЕВ

Портрет [illegible] неизвестного художника, 1814 г.

P. J. TCHAADAEFF

[illegible] incognu, 1814.

К СТОЛЕТИЮ СМЕРТИ А. С. ПУШКИНА

1837 — 1937

Е. А. БОРАТЫНСКИЙ

Е. А. BORATINSKI

К СТОЛЕТИЮ СМЕРТИ А. С. ПУШКИНА
1837 — 1937

В. А. ЖУКОВСКИЙ
Акварель Г. Рейтерна, 1834 г.

V. A. JOUKOFFSKI
Aquarelle par G. Reutern, 1834.

№ 15

Орест К.
1835
Roma

17 Марта

К СТОЛЕТИЮ СМЕРТИ А. С. ПУШКИНА
1837 — 1937

П. А. ВЯЗЕМСКИЙ
Рисунок карандашом
О. Кипренского, 1835 г.

P. A. VIAZEMSKI
Dessin au crayon
par O. Kiprensky, 1835.

№ 16